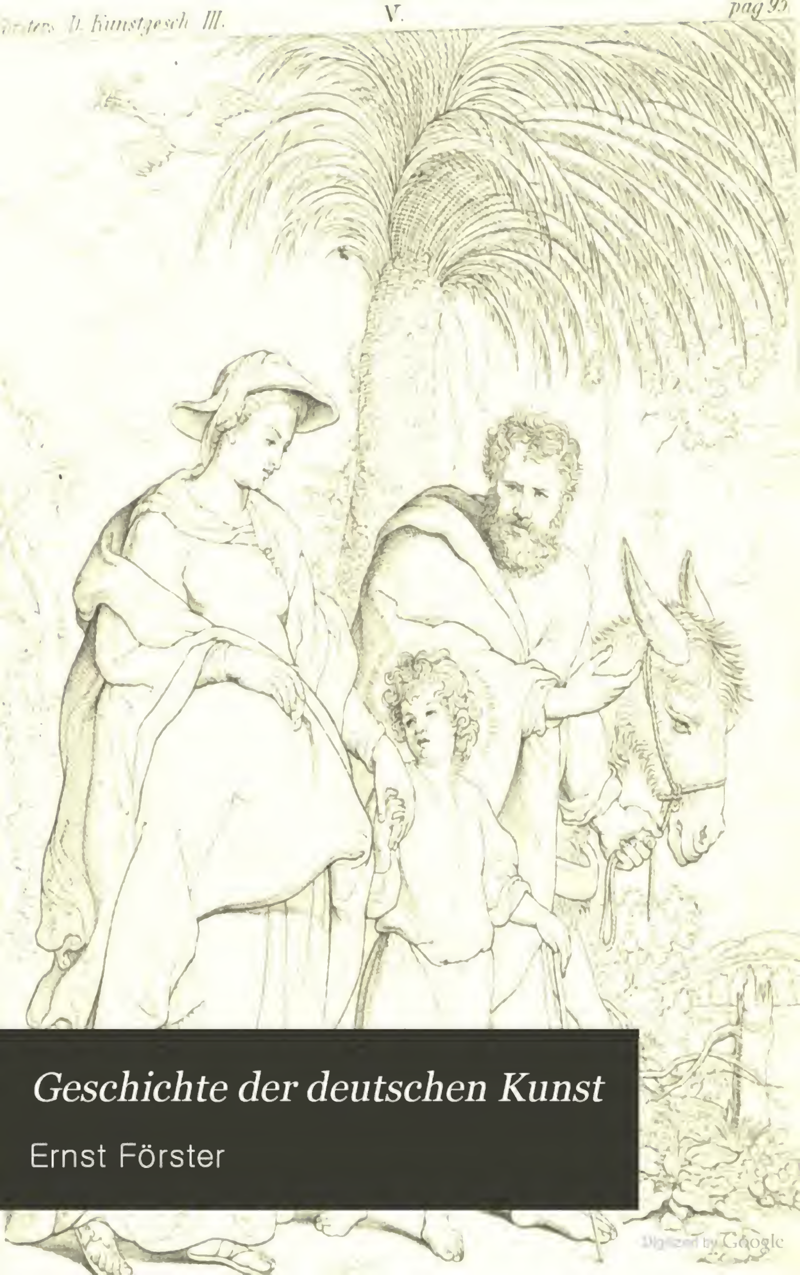


Geschichte der deutschen Kunst

Ernst Förster

<36619790760015

Das deutsche Volk

dargestellt

in Vergangenheit und Gegenwart

zur Begründung

der Zukunft.

X. Band.

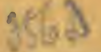
Geschichte der deutschen Kunst

von

Ernst Förster.

Dritter Theil.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1855.







Das

deutsche Volk

dargestellt

in Vergangenheit und Gegenwart

zur Begründung

der Zukunft

X. Band.

Geschichte der deutschen Kunst.

Von

Ernst Förster.

Dritter Theil.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1855.

Geschichte

der deutschen Kunst.

Von

Ernst Förster.

Dritter Theil.

Von der Mitte des 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts.

Mit 9 Stahlstichen.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1855.



Vorwort.

Meine ursprüngliche Absicht bei dem gegenwärtigen Werk über die Geschichte der deutschen Kunst war, dasselbe mit dem dritten Theil abzuschließen, so daß dieser die Zeit vom zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart umfassen sollte. Es zeigte sich indeß sogleich unter der Bearbeitung der Stoff so ergiebig, daß ich bei der Ausführung meines ersten Vorsatzes entweder die Gegenwart auf Kosten der letzten zwei Jahrhunderte hätte beeinträchtigen, oder über diese in zu flüchtigen Schritten zur neuesten Kunst hätte übergehen müssen. Da mir nun ohnehin öfter der Wunsch einer ausführlicheren Darstellung ausgesprochen worden, erschien mir eine noch gedrängtere, noch kürzer gehaltene Abfassung zu bedenklich, als daß ich nicht lieber den ohnehin geistig und geschichtlich geschiedenen Stoff in zwei Bände hätte vertheilen sollen. Es wird daher dem gegenwärtigen dritten Bande ein vierter folgen, welcher die Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst bis auf unsre Tage enthalten soll.

In Betreff der Kunstbeilagen habe ich mich (mit Ausnahme von zwei architektonischen Blättern) nur auf Abbildungen aus dem Gebiete der Malerei beschränkt, und zwar ausschließlich auf einen einzigen Meister. Holländische Genrebilder, Landschaften, Thierstücke ꝛc. geben in den hier

gewählten kleinen, leichten Umrissen kaum eine Andeutung ihres Werthes; bei Rembrandt, Van Dyck und A. liegt gleichfalls der eigentliche Zauber in der Farbe, Haltung und Ausführung. Nur in Rubens arbeitet ein so übermächtiger Geist, der auch noch im leisesten Schattenriß seine Stärke verräth und seine Weise zu denken, zu empfinden, zu componieren, darzustellen und zu zeichnen deutlich erkennen läßt. Ich blieb deßhalb bei ihm stehen und suchte durch eine Auswahl von Gegenständen seiner Kunst die mannichfachen Richtungen seines Genius zur Anschauung zu bringen.

Endlich muß ich noch ein Wort der Entschuldigung hinzufügen dafür, daß ich die Kunst des Bilddrucks in einem „Anhang" behandelt und ihre Leistungen nicht zeitenweis eingereiht habe. Es bestimmte mich nicht nur der Umstand, daß das Kupferstechen mit allen verwandten Kunstübungen nicht in der Bedeutung, wie Baukunst, Bildnerei und Malerei, eine selbstständige, schöpferische Thätigkeit ist, sondern auch, daß sie sich durch die Wahl ihrer Vorbilder über viele Zeiten verbreitet und sich durch dieselben mehr oder weniger bestimmen läßt.

Sollte ich mich hier, wie überhaupt im ganzen Band, für manchen meiner wohlwollenden Leser abermals zu kurz gefaßt haben, so bitte ich ihn, sich des im Vorwort des ersten Bandes ausgesprochenen Zweckes dieses Buches zu erinnern und außerdem die Nothwendigkeit einer gleichmäßigen Behandlung des Ganzen freundlich anzuerkennen.

Escheberg bei Kassel im Julius 1855.

Ernst Förster.

Inhalt des dritten Bandes.

Einleitung.

Seite

Erster Zeitraum.

Zweiter Zeitraum.

Anhang.

Verzeichniß der Stahlstiche.

Einleitung.

Wir haben die deutsch-mittelalterliche Kunst in ihrer Entwickelungsgeschichte bis in das erste Drittel des 16. Jahrhunderts verfolgt. Bis dahin hatte sie ihre bedeutendsten Kräfte entfaltet und auf dem von ihr eingeschlagenen Wege die höchsten Ziele erreicht. Unmittelbar darauf beginnt der Verfall, der sich zwar zunächst nicht im Mangel an Geschicklichkeit zeigt, noch in unschönen oder unrichtigen Formen und Verhältnissen, sondern im Erblassen der Eigenthümlichkeit, dem Nachlassen innerer Belebung, in Unbestimmtheit der Auffassung und Unbekanntschaft mit den Bedingungen einer wahrheitlichen Darstellung. Man hat die Ursachen dieses Verfalls einerseits in der Nachahmung der Antike und der Aufnahme fremdländischer Kunstweisen gesehen, anderntheils und vornehmlich in der Kirchenreformation, die bekanntlich ihre Gleichgültigkeit gegen die Kunst bis zur bilderstürmenden Feindseligkeit gesteigert. Beide Annahmen haben viel Wahrscheinliches, ja es liegt ihnen sogar viel Wahres zu Grunde; die Schlußfolgerung aber ist dennoch irrig. Wahr ist, daß der Protestantismus im

Einleit. Allgemeinen die Kunst, wie sie bis dahin von der Kirche gepflegt worden, nicht begünstigte, ja theilweis anfeindete und verwarf; gleichwie einst bei seiner ersten Verbreitung das Christenthum der Kunst, wie sie bis dahin gepflegt worden, schroff entgegentrat. Ganz abgesehen aber auch von der Entschiedenheit, mit welcher der Protestantismus dem idolatrischen Mißbrauch der Bilder sich widersetzte, war mit Verwerfung der Lehre vom Fegefeuer und von der befreienden Kraft des Meßopfers der bisherigen kirchlich religiösen Kunst der Nährboden, und mit Beseitigung des Einflusses der Heiligen, namentlich der Jungfrau Maria, der Blätter- und Blüthenreichthum von Jahrhunderten genommen und ihr in dem Dogma von der alleinigen Rechtfertigung durch den Tod Christi fast nichts übrig gelassen, als das dürre Holz mit dem gekreuzigten Gott. Aber nicht nur durch Meßopfer der Heiligen-Verehrung war die Kirche der Kunst förderlich gewesen, sie war es als Bauwerk ihrer ursprünglichen Bedeutung gemäß, indem sie als das Grab der Heiligen, als die Pforte des Paradieses, eine dem Gedanken entsprechende sinn- und glanzvolle Ausschmückung für sich zur Bedingung machte. Die neue Kirche verlangte nichts als einen Ort für gemeinsames Gebet und für Belehrung und hätte im Nothfall, wie Christus, die Gemeinde um einen Berg gelagert, und das Abendmahl im Hause irgend eines Frommen ausgetheilt.

Wahr ist dies alles und doch die angegebene Folgerung daraus durchaus unstatthaft. Um sie zu rechtfertigen, hätte der Verfall der Kunst sich auf den Protestantismus allein beschränken müssen; er ist aber allgemein; er tritt in Italien ein wie in Deutschland, und die katholische Kirche kann ihn, selbst im Kampfe um ihren unge-

schmälerten Bestand, mit allen treu bewahrten Lehren, Anstalten und Einrichtungen nicht hindern, so wenig als die protestantische, trotz des Aufschwungs, den sie unverkennbar und von den Gegnern sogar unbestritten in das geistige Leben der Nation gebracht.

Kann nun dem Protestantismus die allgemeine Abnahme aller Kunstkräfte — eben weil sie allgemein war und Katholicismus und Protestantismus in gleichem Maße traf — nicht Schuld gegeben werden, so ist — nur aus ganz andern Ursachen — die Wiederaufnahme des Studiums der Antike und ihrer Formen ebensowenig als Verderbniß des Kunstsinns anzuklagen. War es ja die antike Kunst, von welcher die mittelalterliche, auch in Deutschland, ihre erste Lebensstärkung empfangen; die antike Kunst, welche die Kunstkräfte Italiens geweckt, vor Irrwegen behütet und zum Gipfel der Vollendung geführt; die antike Kunst, an welcher auch die neueste deutsche aus tiefem Verfall zuerst sich aufgerichtet. Warum sollte sie, die lebenvollste von allen, die immer nur Entwickelung und Vollendung gebracht, allein im 16. Jahrhundert Ursach des Verderbens geworden sein? Nicht durch das Studium der Antike demnach, sondern ungeachtet des Studiums der Antike trat unaufhaltsam der Kunstverfall ein.

Wir sehen, der betretene Weg führt nicht zum Ziel. Um Klarheit zu gewinnen, müssen wir einen andern, wo möglich höheren Standpunkt suchen. Eine Kunstperiode, ihr Abblühen also so gut als ihr Aufblühen und ihre Glanzzeit, ist ein geschichtliches Ereigniß, das gleichen Schritt hält mit dem Gang der Weltgeschichte, ihr zum Ausdruck dient und als ihr sichtbares Denkmal stehen bleibt. Sie kann nicht gemacht, noch geschlossen, sondern nur er-

 kannt oder verkannt werden; ihr Schöpfer ist der Geist der Zeit, der sie mitnimmt in sein Grab. Die Kunst der Griechen war vorwiegend religiös und verfiel, als der Polytheismus erblaßte; die römische Kunst, weltlich vor allen und politisch, sank Schritt für Schritt mit der Macht der Imperatoren und des Römerreichs. Dem Mittelalter war die Aufgabe geworden, das Christenthum zu verbreiten, christliche Lehre, Bildung und Gesittung zum Eigenthum der Völker zu machen. So ist der Geist des Mittelalters vorwiegend der der Kirche. Bildung und Unterricht waren in ihren Händen, mit geringen Einzelausnahmen alle Wissenschaften und die meisten und bedeutendsten Staatsämter. So war die mittelalterliche Kunst wesentlich eine christlich-, ja eine kirchlich-religiöse Kunst; im Kirchenbau entwickelte die Architektur ihre Formen und Maße und feierte ihre Vollendung in himmelanstrebenden Domen, und Malerei und Bildnerei waren (mit wenigen Ausnahmen) nur thätig auf den ihnen von der Kirche angewiesenen Stellen.

Das hörte auf im 16. Jahrhundert. Das Mittelalter hatte seine Aufgabe gelöst; seine Zeit war erfüllt. Protestantismus und Katholicismus sammelten ein jeder in seiner Weise die Schätze kirchlicher Ueberlieferungen, um die Errungenschaften der Jahrhunderte, so viel sich retten ließen, im religiösen Bewußtsein zu festigen und der Zukunft zu erhalten. Aber die Quellen der Bildung waren nicht ausschließlich im Besitz der Kirche und neue Ziele waren außerhalb ihrer Mauern aufgesteckt.

Die Aufgabe der Neuzeit ist der Staat; die Feststellung der Rechte und Pflichten der Einzelnen gegen einander und gegen die Gesammtheit, der Freiheit des Indivi-

duums, der Macht des Ganzen, die Förderung der geistigen und leiblichen Wohlfahrt Aller, die zu einer äußern Gemeinschaft verbunden sind; ein Organismus, in welchem jede heilsame Thätigkeit die ihr angemessene Stelle findet, ohne sich abzusondern oder das Ganze beherrschen zu wollen, in welchem also auch die Kirche ein werkthätiges Glied, nicht eine selbstständige Gewalt bildet; wobei es natürlich ist, daß nach Stimmung und Bedürfniß bald materielle, bald intellectuelle, bald rein religiöse Interessen überwiegen. Der Genius dieser Zeit ist im Gegensatz gegen den des Mittelalters überwiegend weltlich, politisch wie bei den Römern, nur mit dem Unterschied, daß er mit seiner mittelalterlich=christlichen Unterlage der Religion doch einen größern Einfluß auf die Gestaltung aller Lebensverhältnisse gestattet.

Die Kunst, durch die Strömung der Zeit aus der engen Verbindung mit der Kirche gerissen, sah, ihres bisherigen Rückhalts beraubt und nicht mehr erwärmt von den Ideen der Vorzeit, die in der Ferne und unter dem Einfluß des Welt=Lichtes allmählich erbleichten, ihre bisherigen Kräfte schwinden, ohne an deren Stelle für die neuen Aufgaben sogleich neue in Bereitschaft zu haben. Die Verweltlichung der Kunst, auch der religiösen, war demnach die natürliche Folge, und eine trübe oder schwache, reflectierte Anschauung religiöser Aufgaben mußte sich der gesammten Kunstthätigkeit mittheilen, wo sie nicht irgend einen festen, leicht faßlichen Halt hatte. Den aber hatte die deutsche Kunst, wenn auch nur auf kurze Zeit, doch ohne fremde Vermittelung gefunden. Sie war, wie wir gesehen, geblendet von den Vorzügen der italienischen Kunst, von dem ihr vertrauten Wege des Naturalismus zu

 dem transalpinischen Idealismus übergegangen und, von Haus aus seiner nicht mächtig, ihm in alle seine Verirrungen gefolgt. Da stand noch einmal der alte deutsche Kunstgeist auf und setzte — als habe er inzwischen geschlafen oder geträumt — seine eigene Thätigkeit fort, wo er sie zu Anfang des 16. Jahrhunderts verlassen, nur auf einem andern Feld, oder — wenn auf demselben — mit größeren, weiterreichenden Mitteln.

Auf diese Periode des wiederauflebenden Naturalismus in der niederländischen Kunst folgte große Ermattung, die nach vergeblichen Versuchen mit Schminkläppchen und Puderbeutel, und trotz des Aufputzes von Millionen Locken mit gänzlicher Phantasielosigkeit des akademischen Eklekticismus endete.

Da endlich brach der Genius der Neuzeit seine Bahn auch auf dem Kunstgebiet, nachdem er in der Literatur und im öffentlichen Leben zu Worte gekommen, mit Werken, davon ich später in einem vierten Bändchen versuchen werde, übersichtlichen Bericht zu geben.

Erster Zeitraum.

Von dem zweiten Drittel des 16. bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Wenn die griechische Mythologie die Thaten des Kriegs und die Werke des Friedens von einer und derselben Gottheit ausgehen läßt, so will sich dem die Geschichte nicht unbedingt fügen. Der obenbezeichnete Zeitraum umfaßt die gewaltigsten Bewegungen im Herzen der deutschen Nation; die Niederlande kämpften für ihre Freiheit vom spanischen Joch und Deutschland für seine Religionsfreiheit; das ganze Leben ging den Weg einer unverkennbaren, wenn auch blutigen Entwickelung und überall schien sich Neues zu gestalten oder vorzubereiten. Aber in der Kunst war davon nichts zu spüren. Zwar fehlte es nicht an ausgezeichneten Talenten; allein diesen fehlte es an dem, was ihnen erst Werth und Bedeutung in der Ausübung verleiht und was gerade die Zeit der religiösen Begeisterung und des erhabensten Martyrerthums in so vollem Maße auszeichnet, an der Innerlichkeit, an der lebendigen Verbindung der äußern Erscheinung mit dem Gedanken, der sie hervorgerufen. Ja, streng genommen, stellt sich der Kunstcharakter dieser Zeit als haltungslos und so unbe-

1. Zeitr. stimmt dar, daß man darin weder das letzte Verklingen der alten Ueberlieferung, noch den wenn auch noch so dunkeln Beginn neuer Bestrebungen sehen kann. Die eigentlich schöpferischen Kräfte ruhten, obwohl die schaffenden in reger Bewegung erhalten wurden.

Vieles geschah in den Niederlanden, und viele einheimische Künstler fanden Beschäftigung; mehre suchten sie auswärts. Nächst Spanien war es vornehmlich Italien, wohin sich niederländische Künstler wandten, und noch begegnet man dort sehr häufig den Spuren ihrer Thätigkeit; ja es kommt wohl vor, daß Einer oder der Andere Vaterland und Namen aufgegeben für eine Stelle in der italienischen Kunstgeschichte, wie Jan von Douay (1518 bis 1602), den wir nur als Giovanni da Bologna kennen. Bemerkenswerth ist jedenfalls die Achtung und selbst Bevorzugung, welche flandrische Künstler, namentlich Bildhauer und Maler, in Italien erfuhren.

Im übrigen Deutschland war ein ziemlich reges Leben in den freien Reichsstädten, namentlich in Nürnberg und in Augsburg. Den eigentlichen Mittelpunkt aber für die Kunstthätigkeit dieser Zeit bildet München. Hier hatte die Kunstliebe dreier auf einander folgenden Fürsten, Albrechts V., Wilhelms V. und Maximilians I. eine fast unbegrenzte Regsamkeit hervorgerufen. Paläste und Kirchen entstanden, Sammlungen wurden angelegt, Künstler berufen und Gemälde in Oel, in Fresco und in Miniatur ausgeführt. Es mochte dieser Kunstenthusiasmus mit dem Religionseifer jener Fürsten, insbesondere mit ihrer Vorliebe für den Jesuitenorden zusammenhängen, welchen zu verherrlichen vor allem Herzog Wilhelm sich angelegen sein ließ.

Nächst München aber war Prag eine Hauptwerkstätte der Kunst durch Kaiser Rudolph II., der aus allen Orten Künstler berief und große Unternehmungen ausführte.

1. Zeitr.

Baukunst.

Die deutsche, wie die gesammte nord-europäische Baukunst war im Laufe des 15. Jahrhunderts dermaßen ausgeartet, daß eine Weiterentwickelung in der bisher befolgten Richtung undenkbar erschien. Ein Fortschritt war deßhalb nur zu ermöglichen entweder durch einen Rückschritt hinter die Entartung — und dazu waren die frischesten Kräfte erforderlich — oder durch Einschlagen eines ganz neuen, bereits geebneten Weges.

Die gothische Baukunst herrschte ehedem nicht nur im ganzen Norden und Westen von Europa, sondern hatte auch in Italien überwiegenden Einfluß erlangt. Das war seit Ende des 14. Jahrhunderts anders geworden. Italien hatte die fremdartige Kunstweise wie ein durch Gewalt aufgelegtes, schweres Joch getragen. Es war ein Act der Selbstbefreiung und zugleich der Befriedigung des Nationalgefühls, als ein Leon Battista Alberti, Brunelleschi, Michelozzo u. A. sich von der Gothik ab- und zu der antiken Baukunst hinwendeten. Ganz Italien feierte diese Umkehr als einen Triumph der Bildung, des guten Geschmacks und des Volksgeistes und gab ihr den bezeichnenden Namen der Wiedergeburt (Renaissance).

Zunächst waren es die alten Säulenordnungen mit ihren Gebälken, Profilierungen und Ornamenten, die man versuchte, für die man aber keine andern Quellen kannte

 oder benutzte, als die Ueberreste der Baudenkmale aus der römischen Kaiserzeit, und zwar ohne Rücksicht auf den Unterschied der früheren und späteren Epoche, noch viel weniger des römischen Baustyles und seines reinen Vorbildes, des griechischen. Hervorgegangen aus einer ganz anderen Bestimmung als ihr nun angewiesen wurde, konnte die antike Baukunst der modernen nur zu decorativen Zwecken dienen, während Anlage und Eintheilung der Gebäude unabhängig davon neue Bedingungen zu erfüllen hatten. Als reichstes und schönstes Schmuckmittel wurden die Säulenordnungen mit ihrem Gebälke erkannt, mußten aber, da sie nur selten constructiven Zwecken dienten und den Façaden äußerlich gewissermaßen nur angehängt wurden, sich allerlei Abänderungen in Composition und Verhältnissen gefallen lassen. So wurden die Säulen, selbst dorische, auf Postamente gestellt, um das Höhenverhältniß ohne Vergrößerung des Säulendurchmessers einhalten zu können; zu gleichem Zwecke Gesimse verdoppelt und um dem Vortreten der Säulen zu folgen, verkropft (d. h. als Capitälaufsätze ausgeladen). Der Einförmigkeit mehrstöckiger Häuser beugte man durch Abwechselung der Säulenordnungen in den verschiedenen Stockwerken vor und Thürme gewann man, indem man die antike Tempelform willkührlich vielmal übereinander setzte und den Aufbau etwa mit einer Kuppel abschloß. Folgerichtig wurden alle anderen architektonischen Glieder, Bogen, Gesimse, Tragsteine ꝛc. als bloße Verzierung ohne Bestimmung benutzt, und in der Aufhäufung, Wiederholung und Umkehrung derselben der Ausdruck von Pracht und Reichthum und ein Ersatzmittel für die erstorbene Phantasie gesucht.

In Italien, wo diese Art Wiedergeburt der antiken

Kunst*) zuerst und mit Hülfe des erstarkten Volksbewußt-
seins stattgefunden, wo ein feines Schönheitsgefühl ein altvererbtes Volkseigenthum ist und wo große Talente in der neuen Richtung und zwar für die erfreulichsten und größten Aufgaben thätig waren, mußte die Baukunst sich zu imponierender Vollkommenheit entwickeln. Zugleich traten auch in der Malerei und Bildnerei Kräfte hervor, wie sie die Welt seit undenklichen Zeiten nicht mehr gesehen; und wie sich vor der Herrlichkeit der Werke eines Rafael und Michel Angelo, Tizian und Correggio Alles in Bewunderung beugte, ward die italienische Kunst zur gebietenden in Europa und zwar in dem Maße, als anderwärts die schöpferischen Kunstkräfte schwanden. In Spanien und Frankreich, in Deutschland und selbst — obwohl zuletzt — in England gab es für die Kunst und Kunstbildung nur noch Ein Vaterland: Italien. Von dort holte man sich Kenntnisse, Geschmack und Fertigkeiten, Vorbilder und selbst Künstler. Dessenungeachtet nahm die Kunst in jedem Lande, gewissermaßen zum Schutze oder Scheine der Selbstständigkeit noch immer Modificationen der wälschen Formen vor. Namentlich waren es Spanien und Frankreich, wo zu den modern-antiken Säulenordnungen noch eine davon abgeleitete kleine Architektur trat mit geschlängelten Zwergsäulen (colonnes torses) und Pilasterchen, Nischen und Muscheln, schneckenartigen Consolen und Vorsprüngen u. s. w. nebst einer großen Anzahl figürlicher Ornamente, durch welche die Außenseiten der Gebäude ein buntes und überaus reiches Aussehen erhielten.

*) Vgl. Neue systematische Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen, Römer und neueren Baumeister, von J. M. Mauch. Potsdam 1845.

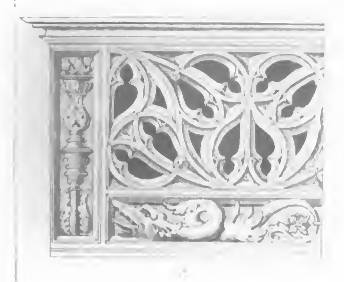
1. Zeitr. Vornehmlich diese Art der Renaissance war es, die, auch wieder mit örtlichen Veränderungen, in Deutschland Eingang fand. Doch ward ihr derselbe nicht überall gleich leicht gemacht, und die Gothik, wie matt und alterschwach sie auch geworden, räumte ihr den Platz nur Schritt für Schritt. Es entstanden freilich wunderliche Compositionen daraus. Statt der Kreisform der Rosetten kommen Ovale, das Stabwerk der Friese wird häufig durchschnitten; aber es erhalten sich doch die Hauptformen stellenweis bis zu Ende des 16. Jahrhunderts, wenn auch die Fialen zu Gesimsträgern benutzt werden, und Blumentöpfe mit Phantasiekraut, Theebüchsen und Suppenschüsseln, neben Aepfelfestons und Drachenschwänzen die Einfassung bilden von gothischen Friesen, aus denen bereits Akanthusrosetten hervorwachsen. Bald auch bildet die Renaissance die Grundform und die Gothik legt ihre Stäbchen und Bogen als Verzierung auf, wie bei den Säulen auf Tafel I. a. u. b. Ganz besonders reich an Beispielen dieses Zwitterstyles ist die freie Reichsstadt Nürnberg; von dort sind die auf Tafel I. b. c. abgebildeten genommen. Durchgeführt erscheint er an dem Peller'schen Haus unweit der Egidienkirche, und an vielen Erkern anderer Wohnhäuser.*) Zu besonders malerischen Erscheinungen hat er in Belgien geführt, z. B. an dem Treppenhaus der Chapelle du St. Sang in Brügge; aber auch zu Monstrositäten, als deren eine der Hof des Palais de Justice zu Lüttich gelten muß.

Gleichzeitig tritt aber auch die neue Bauform ganz und ungemischt in ihrer eigenen zur Herrschaft berufenen

*) S. die „Chörlein von Dr. Fr. Mayer. Nürnberg."









a b b c

J. Poppel gr.

Weise auf und äußert sich in der mannichfaltigsten Weise. 1. Zeitr.
Willkühr, Mangel an organischer Entwickelung und Verbindung und Bedeutungslosigkeit der Formen, möglichst viel kleine Linien und Flächen und sehr bunter Licht- und Schattenwechsel bilden die Grundzüge, die inzwischen dem Gefälligen, Reizenden und Ueberraschenden ein weites Feld lassen. Da sind Säulen, facettiert, unterbunden, mit Blumen und Festons behängt, geringelt, geschlängelt, in Candelaberform, selbst flaschenartig ausgebaucht und eingezogen mit Ringen, Kugeln, Wulsten, Eiern, auch topfartigen Zwischengliedern, horizontal, vertical oder spiralförmig gefurcht, mit Krautblättern überdeckt, mit ausgeschweiften Postamenten, deren Basis Bogenlinien beschreiben; Blätter oder Blumen, oder auch Federn bilden die Capitäle, wenn nicht bloße Ringe oder plattgedrückte Kugeln dafür dienen. Auch Halbsäulen haben die gleiche Gestalt, und Pilaster sind häufig obeliskenhaft zugeschnitten. Weitausladende Deckplatten und Gesimse liegen über Säulen und Halbsäulen und über dem Hauptgesims oder an Giebeln steigen Pyramiden auf. Eine der beliebtesten Formen ist die Console mit Doppelspiralen oder Schnecken; man setzt sie unter Bogen und Dreiecke, an Pilaster und Säulen, und umgekehrt an Postamente und selbst auf Capitäle; in vergrößertem Maßstab aber, und ebenfalls verkehrt an die Seiten der Giebel. An Thoren, Fenstern und Giebelfeldern herrscht das flache Dreieck, auch der flache, zuweilen auf Halbsäulen aufliegende Bogen, auch wohl noch, obwohl seltner, der Rundbogen; man wechselt auch mit Bogen und Dreiecken ab, und schneidet zuweilen das Mittelstück ganz oder zum Theil aus, wodurch der letzte Schein einer architektonischen Bestimmung schwindet. Wo antike oder modern-antike Formen vorkommen, sind sie in der Regel sehr ver-

 unstaltet, wie z. B. die ionischen Schnecken auf dem Pilaster an einem Tucher'schen Grabmal hinter dem Dom zu Regensburg. Eine besonders gefällige Anwendung zeigen die Eingänge und die Fensterumkleidung an dem vormaligen sogenannten Apothekerflügel am Rathhaus in Hannover (Tafel 2. b. c. d).

Die Ornamentik der Renaissance theilt Fehler und Vorzüge der Architektur, welcher sie dient. Ohne Wahl und ohne Berücksichtigung der den constructiven Theilen zur Klarheit nothwendigen Einfachheit, überwuchert die Ornamentik das ganze Bauwerk bis in die kleinsten Theile. An alle Rundstäbe und Karniese setzen sich Perlen und Blätter an, und selbst an den Platten des ionischen Architravs hängen Zähne. Dem Stengel fehlt die Wurzel, die Stelle der Blume vertritt ein Topf, dazu ist die Arabeske dünn und mager. Eine große Rolle spielen Kränze und Festons, Füllhörner, Schilder mit zusammengerollten Ausschweifen, Löwenköpfe, Delphine, Drachen, Masken, Harpyen und Satyrn, Liebesgötter und sonstige mythologische Figuren.

Denkmale.

Sehen wir uns nach Baudenkmalen dieser Kunstweise um, so muß vor allem der Mangel an kirchlichen Bauwerken auffallen. Im Gegensatz gegen die frühere Zeit, in welcher die höhere Baukunst fast nur an Kirchenbauten ihre Kräfte setzte; und um die Thatsache recht sichtbar hervorzuheben, daß eine neue Zeit begonnen und neue Interessen in den Vorgrund gestellt habe, verweist uns das sechzehnte Jahrhundert für das Studium seiner Baukunst in Deutschland fast nur an weltliche Gebäude, an fürstliche Schlösser, an Wohn-, Kauf- und Rathhäuser.

Heidelberger Schloß.

Das glänzendste Beispiel der Art ist das kurfürstliche Schloß zu Heidelberg. Mit Ausnahme des Ruprechts-

baues (aus dem 15. Jahrhundert), von welchem nur noch eine Wand steht, gehört dasselbe dem 16. und 17. Jahrhundert an. Der dicke Thurm, der bei der Verheerung der Pfalz gesprengt wurde, ist zwischen 1508 und 1544 von Ludwig V. gebaut worden; ein Schloßflügel von seinem Bruder Friedrich II. zwischen 1544 und 1556. Der bedeutendste und schönste Theil des Schlosses ist der Otto-Heinrichsbau 1556—1559 und ein vollständiges Musterbild des Renaissancestyles mit allen angegebenen Eigenheiten und einer großen Menge allegorischer, symbolischer und historischer Statuen aus Sandstein in den Nischen der gegen den Hof gekehrten Stirnseite. Daran schließt sich als Denkmal der spätern Renaissance der Bau Friedrichs IV. 1592 bis 1610, dessen Vorderseite gegen die Stadt gerichtet ist, und der im Hof wieder eine Anzahl Sandsteinfiguren, und zwar großentheils pfälzische Fürsten trägt. Die spätern Anbauten, namentlich die vom Kurfürst Karl 1680—1685, gehören nicht mehr hieher. — Eines der schöneren Gebäude der Renaissance ist die Börse von Antwerpen, 1531, mit flachen Bogen auf facettierten Säulen um einen vierseitigen Hof. — Geist- und geschmackvoll ist der 1602 vorgenommene Umbau des Rathhauses von Bremen, mit der vortretenden Arkadenhalle und ihren zwölf dorischen Säulen, einem besonders zierlichen Erker mit eigenthümlicher und sinnreicher Umbildung antiker Elemente, hohen gradlinig geschlossenen, abwechselnd mit antikisierenden Flach- und Bogengiebeln überdachten Fenstern des Obergeschosses, daran verschiedene Statuen aus älterer Zeit noch Aufnahme gefunden.*) In sehr ähnlicher Weise ist das Rathhaus

1. Zeitr.

Börse v. Antwerpen.

Rathh. v. Bremen u. a. m.

*) Das Rathhaus in Bremen, nach der Natur gezeichnet und lithographiert von K. Gildemeister. Heyse in Bremen.

1. Zeitr. von Augsburg durch Elias Holl 1615—1618, und 1616—1619 das Rathhaus zu Nürnberg durch Eucharius Carl Holzschuher erbaut.

Eine zierlichere und eigenthümlichere Gestaltung haben die Bauformen der Renaissance bei Holzbauten gefunden, deren schönste Beispiele in Niedersachsen zu suchen sind. Dahin gehört der schon oben erwähnte Apothekerflügel am (alten) Rathhaus zu Hannover, so wie manches Wohnhaus dieser Stadt, namentlich das sogenannte Leibnitzhaus, eines der schönsten Baudenkmale dieser Art. Reich an dergleichen Häusern sind Hildesheim, Halberstadt, Goslar, Werningerode*) u. a. m.

In Nürnberg ist eines der schönsten Renaissance-Häuser das der Frau Gaupp vom J. 1534; in Cöln ist der Porticus des Rathhauses (von 1569—1571) wegen seiner sehr eleganten Formen zu rühmen; in Danzig der Artushof, nach dem Brande von 1476 hergestellt um 1552.

Bei der sichtlichen Verweltlichung der Kunst mußten die neuen Bauformen vornehmlich in der sogenannten kleinen Architektur und bei den Gewerken zu Tage treten. Während für die Kirchen neue Kanzeln, Taufsteine und Kirchenstühle angefertigt wurden, schmückten Straßen und öffentliche Plätze und Gebäude sich mit prächtigen Brunnen, wie wir sie z. B. im Hof des Rathhauses zu Nürnberg von Pancraz Labenwolf (1492—1563), auf der Maximiliansstraße in Augsburg, auf dem Langenmarkt zu Danzig u. m. a. Orten sehen; alten Häusern gab man neue Façaden (vornehmlich Portale) und Treppen. Den ausgedehntesten Gebrauch aber von den neuen Formen

Brunnen.

*) Puttrich, Denkmale ꝛc. II. 31. 32.

machten die Gewerke, wie am Schluß dieses Abschnittes ausführlicher besprochen ist. 1. Zeitr.

Bildnerei.

Was von der Baukunst dieses Zeitabschnittes gesagt ist, gilt fast in ganz gleichem Maße von der Bildnerei. Es war nicht nur die italienische Kunst ins Land gekommen, sondern mancher ihrer Meister mit ihr und indem man an solchen Vorbildern erkannte, was der heimischen Kunst abgehe, und es von ihnen zu gewinnen sich anstrengte, verlor man das höchste Kunstziel aus den Augen; an die Stelle der Wahrheit trat der Geschmack, die Phantasie wurde durch Verstand ersetzt; die Kunstwerke blieben bei aller äußeren Gefälligkeit, Formenvollendung und Geschicklichkeit — nüchtern und kalt. Gelehrsamkeit ward eine Mitbedingung der Kunst und erschöpfte sich in feingesponnenen Allegorien und mythologischen Anspielungen ohne ängstliche Rücksichtnahme auf den Charakter und die Bestimmung des Kunstwerks, so daß wir den Horen und Grazien vielleicht in Gesellschaft von Glaube, Liebe und Hoffnung neben dem auferstehenden Heiland begegnen, oder den Kelch des heiligen Abendmahles von Tritonen und Drachen gehalten sehen. In Betreff der Darstellung wird große Aufmerksamkeit auf die Bewegung der Gestalten verwendet, nicht sowohl aber auf die physische Richtigkeit, noch auf die ausdruckvolle Wahrheit, sondern — jenachdem Rafael oder Michel Angelo tonangebend wirkten — auf Anmuth und Leichtigkeit, oder auf viele und starke Contraste und Wendungen. In gleicher Richtung bestimmend wirkte der Geschmack jener Meister auf die Wahl von Trachten und

1. Zeitr. Waffen, nur daß die antiken Ueberlieferungen diesseit der Alpen noch etwas mehr als jenseit von ihrer Eigenthümlichkeit und ihrem Zusammenhang verloren. Daneben tritt an einzelnen Stellen ein großer Fleiß der Ausführung, vornehmlich aber technisches Geschick in erstaunenswerthester Weise hervor. Das letztere macht sich ganz besonders bemerkbar in Elfenbeinschnitzwerken und in dem sehr vervollkommneten Erzguß.

Denkmale. Ihre Hauptanwendung fand die Bildnerei noch immer in der Kirche und im Zusammenhang mit ihr, bei Altären, Taufbecken, Kanzeln und Grabdenkmalen; auch an Kirchenfaçaden. Daneben aber sind es vornehmlich Schlösser, Paläste, Rathhäuser 2c. sowie die öffentlichen Brunnen, zu deren Verschönerung und Bereicherung die Bildnerei in Anspruch genommen wird; ihre besten Kräfte treten bei Bildnissen und bildnißartigen Statuen ins Leben.

Eines der vorzüglichsten Werke der Zeit sind die Statuen an der Vorderseite der St. Michaeliskirche in München aus den Jahren 1583—1591, nach den Zeichnungen von Fr. Sustris modelliert von Hubert Gerhard und unter Leitung von C. Pollagio von verschiedenen Bildhauern ausgeführt. Aus der Zusammenstellung der Gestalten ergibt sich „der Schutz der Kirche" als die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee. In der Höhe des Giebels der Weltheiland; darunter die ersten fürstlichen Personen bayrischen Stammes: Otto, Theodo und Theodowalda, welche das Christenthum angenommen haben; sodann Carl der Große, Otto v. Wittelsbach, Kaiser Ludwig der Bayer, Kaiser Ruprecht, König Christian von Dänemark, Kurfürst Ludwig der Brandenburger, Kaiser Maximilian I., Herzog Albrecht der Weise, die Kaiser

Fr. Sustris u. A.

Carl V., Ferdinand II. und Herzog Wilhelm IV. von Bayern. 1. Zeitr.
Zuunterst sodann sieht man den Erzengel Michael, welcher den Satan (des Unglaubens und der Ketzerei) zu Boden schlägt. Die Gestalten sind überlebensgroß, die oberen von Marmor, jedoch schwarz übertüncht, die untere Gruppe in Erz gegossen von Hubert Gerhard;*) und soll ihm Peter Candid die Zeichnung dazu geliefert haben.

Hubert Gerhard.

Dieser Hubert Gerhard war ein Niederländer, stand aber in den Jahren 1586 bis 1595 in den Diensten des Herzogs Wilhelm V. von Bayern. Es ist nicht gewiß, ob er nur Erzgießer oder auch Bildhauer war. Die Uebereinstimmung in der Kunstweise bei den ihm zugeschriebenen Werken spricht für das letztere. Von ihm sind die Erzstatuen an dem Augustusbrunnen zu Augsburg, Kaiser Augustus im Waffenschmuck, auf hohem Fußgestell, umgeben von Nymphen und Flußgöttern an den vier Ecken des Beckens. Zunächst dem Fußgestell sind Liebesgötter mit wasserspritzenden Delphinen und geflügelte weibliche Halbfiguren, aus deren Brüsten Wasser fließt, angebracht. Sein Hauptwerk und zugleich das sprechendste Zeugniß für die Geschmacksverirrung der Zeit dürfte die colossale Gruppe von Mars und Venus sein, die er in Verbindung mit Pollagio 1584—1590 im Auftrag des Grafen Joh. Fugger für das Schloß Kirchheim bei Mindelheim gefertigt, und die nun im Garten des H. v. Schäzler in Augsburg aufgestellt ist.

Benedict Wurzelbauer.

Ein andrer namhafter Künstler dieser Art und Zeit ist Benedict Wurzelbauer von Nürnberg, der den Brunnen vor der Lorenzkirche daselbst modelliert und in Erz

*) In Kupfer gestochen von Lucas Kilian 1598.

1. Zeitr. gegossen hat, mit der Statue der Gerechtigkeit auf einer runden Säule, umgeben von sechs weiblichen Figuren, welche Tugenden vorstellen, und sechs Knaben mit Blasinstrumenten und mit dem Nürnberger Stadtwappen. In Prag führte er einen ähnlichen Brunnen aus, setzte aber Venus und Amor nebst einem Delphin hinauf.

Abr. Gras. Abraham Gras aus Schlesien (gest. 1630) führte an der Decke des obern Rathhausganges zu Nürnberg 1613 das Gesellenstechen von 1446 in lebensgroßen Figuren in Stuck aus, und ebenso im untern Gange 1619 mythologische Scenen.

Adr. de Vries. Adrian de Vries, um 1560 im Haag geboren, bildete sich unter Giov. da Bologna in Florenz, trat 1590 in die Dienste Kaiser Rudolfs in Prag und fertigte daselbst dessen Reiterstatue*); ging aber darauf nach Augsburg und führte zwei Brunnen in Erzguß aus, welche noch jetzt zu den Hauptzierden der Stadt gehören. Die Hauptfigur des einen ist ein Mercurius, welchem Amor die Flügel am Caduceus befestigt**); der andere (von 1596) hat einen colossalen Hercules mit der Hydra auf einer Säule in der Mitte des Beckens; um das Fußgestell sitzen badende Najaden und auf dem Rande des Beckens Liebesgötter und Tritonen.***)

Joh. Reichel. Johann Reichel aus Rain in Bayern, gleichfalls in Augsburg thätig, verirrt sich noch weiter als de Vries in die Verdrehung der Menschengestalt. Von ihm ist ein Altar in der St. Ulrichskirche zu Augsburg mit Erz-

*) Gestochen von Eg. Sadeler.

**) Gestochen von W. Kilian 1594. Auch von Grimer.

***) Gestochen von J. Müller 1602. Auch von W. Kilian.

statuen besetzt; ferner die Gruppe des Erzengels Michael auf dem dortigen Zeughaus.*)

1. Zeitr.

Zu einer sehr ausgebreiteten künstlerischen Wirksamkeit war um jene Zeit (Ende des 17., Anfang des 16. Jahrh.) Hans Krumper von Weilheim in Bayern gelangt, der in Diensten Herzog Wilhelms V. und Maximilians I. als Bildhauer, Erzgießer und selbst als Maler in München thätig war, wobei es wahrscheinlich ist, daß er vieles nach Entwürfen Peter Candid's ausführen mußte. Von ihm sind in der Michaeliskirche zu München: St. Magdalena am Fuße des Kreuzes mit dem Heiland und ein Erzengel Michael, der das Weihwasserbecken hält; über dem Portale des Maximiliansbaues der Residenz die allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit, Tapferkeit, Mäßigung und Klugheit, dazu die heilige Jungfrau als Patrona Bavariä und mehre andere Statuen, sämmtlich von Erz. Die beiden Hauptwerke aber von Krumper sind: der Brunnen im Brunnenhof der Residenz und die Statuen am Katafalk in der Frauenkirche, beide in hohem Grade ausgezeichnet durch vollendete, selbst feine Modellierung wie durch Tadellosigkeit des Erzgusses. Der Brunnen spricht selbst durch seine Conception und Anordnung an. In der Mitte eines Beckens aus Sandstein, zu welchem drei Reihen Marmorstufen führen, und auf dessen Rand die Erzstatuen der die vier Elemente vorstellenden Gottheiten Vulcan, Neptun, Juno und Ceres, ferner der vier Hauptflüsse Altbayerns, Isar, Inn, Donau und Lech, nebst Tritonen und Wasserthieren angebracht sind, steht auf einem mit Widderköpfen behangenen Fußgestell von Marmor die ehrne Bildsäule des

Hans Krumper.

*) Gest. von W. Kilian 1607.

1. Zeitr. Otto von Wittelsbach, des Gründers vom jetzt regierenden bayrischen Fürstenhause. Die Ausführung mag ums Jahr 1618 fallen. Das zweite Werk Krumper's, das Denkmal Ludwigs des Bayern, in der Frauenkirche, zufolge letztwilliger Verfügungen Albrechts V. und Wilhelms V. von Maximilian I. angeordnet, ist 1622 aufgestellt worden. Es besteht aus einem 16½ Fuß langen, 11 Fuß breiten und 13 Fuß hohen Katafalk von sehr dunkelrothem Marmor; darauf sitzen zwei weibliche Gestalten in Erz mit den Insignien der Kaiserwürde, Scepter und Reichsapfel, Schild und Schwert in den Händen, die Krone auf einem Kissen zwischen beiden. Engelsköpfe und kleine Schildhalter am Gesims. Unten an der Nordseite steht die Erzstatue Albrechts in gewöhnlicher Fürstentracht, an der Südseite Wilhelm V. im Ordenskleid des goldenen Vließes. An den vier Ecken knien geharnischte Wächter mit den Standarten Carls des Großen, Ludwigs des Frommen, Carls des Dicken und Ludwigs IV.

Unter den in Stein ausgeführten Sculpturen dieser Zeit (um 1600) sind die Statuen bayrischer Fürsten am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses hervorzuheben; deßgleichen die elf in Sandstein ausgeführten Standbilder der alten Grafen von Württemberg in der Stiftskirche zu Stuttgart, vom Grafen Ulrich († 1265) bis zum Grafen Heinrich († 1519), welche Herzog Friedrich, der von 1593 bis 1608 regierte, hat anfertigen lassen.

Statuen in Heidelberg u. Stuttgart.

Ganz ungemein thätig erweist sich die Bildnerei dieser Zeit in Anfertigung von Grabmälern, Reliefplatten in Stein und Erz, aber auch großen architektonischen Compositionen mit reichen Ornamenten, allegorischen und Bildnißfiguren. Wem daran liegt, die Fortbildung des plasti-

schen Kunstgeschmacks im 16. und 17. Jahrhundert leicht zu übersehen, dem bieten die Dome von Mainz und Würzburg mit ihren Bischofs- und andern Grabmälern eine willkommene Gelegenheit. In Mainz findet er die Grabdenkmäler des Erzbischofs Albrecht von Brandenburg von 1545; des Erzbischofs Sebastian von Heusenstamm, 1555; der Familie Brendel von Homburg 1562, der Domherren J. A. Mosbach von Lindenfels und J. H. v. Wallbrun 1573; des Erzbischofs Daniel Brendel von Homburg 1582; des Domherrn Rupert Rau von Holzhausen 1588; der Familie Gabelenz 1592; des Fürstbischofs Georg v. Schömburg 1595; des Domherrn Heinrich v. Nassau 1601; des Fürstbischofs Cratz v. Scharpfenstein 1604; des Erzbischofs Wolfgang v. Dalberg 1606, des Domherrn Friedrich v. Fürstenberg 1608, v. Buchholz 1609, J. Theodorich Waldpot v. Bassenheim 1610, Jodocus v. Ried 1622 ꝛc. In Würzburg u. a. die Grabmäler der Bischöfe Conrad 1540, Melchior 1558, Friedrich 1573, des Seb. Echter 1575. Im Dom von Cöln, im Chor, stehen die schmuckvollen Grabmäler der Erzbischöfe Adolph und Anton v. Schauenburg 1561, in der Kirche zu St. Goar das des Landgrafen Philipp d. J. von Hessen, 1583; in der Pfarrkirche zu Simmern stehen die Monumente der Pfalzgräflich Simmern'schen Familie von 1550—1598; ein sehr prachtvolles Grabmal ist das des Matth. v. Schulenburg in der Stadtkirche zu Wittenberg von dem Bildhauer Georg Schröter aus Torgau, 1571; ebenso das in Erz gegossene des Herzogs Philipp I. von Pommern in der Petrikirche zu Wolgast von dem Bronzegießer Wolff Hilger von Freiberg i. E. 1560; überaus prachtvoll ist das des Deutsch-Meisters Erzherzog Maximilian in der Pfarr-

1. Zeitr.

Grabmäler im Dom zu Mainz.

Würzburg.

Cöln u. s. w.

1. Zeitr. kirche zu Innsbruck von Caspar Gras aus Mergentheim (geb. 1560, gest. 1674), das seiner Größe wegen in zwei Hälften getheilt links und rechts vom Eingang aufgestellt ist.

Ueberall wo bei diesen Denkmalen, von denen mehr aufzuzählen nicht noththut, die Künstler an die Natur verwiesen waren, bei den Bildnissen und Bildnißgestalten, zeigt sich noch immer die Ueberlieferung einer guten Schule; und nebenbei fast durchgängig eine sehr vollkommene Herrschaft der technischen Behandlung.

Bildnißmedaillen. Ausgezeichnetes wurde noch geleistet in Bildnißmedaillen, wenn auch nicht im Geist und mit dem strengen Formgefühl der Meister vom Anfang des Jahrhunderts. Namhafte Künstler dieses Fachs waren Matthias, Karl und Valentin Maler in Nürnberg, Constantin Müller in Augsburg, Jacob Gladehals in Berlin ꝛc., unter den Niederländern Paul v. Vianen, Steven van Holland, Conrad Bloc ꝛc.

Malerei.

Die Malerei verfolgte genau denselben Weg, den die Bildnerei und Baukunst eingeschlagen hatten. Waren schon begabte Meister des vorigen Zeitraums, wie Mabuse, Schoreel u. A. unfähig gewesen, den Eindrücken der italienischen Kunst zu widerstehen, wie viel weniger war die Bewahrung künstlerischer Eigenthümlichkeit bei denen zu erwarten, denen davon ein viel geringeres Maß zugemessen worden. Keine Periode der Kunst ist für Künstler in gewisser Beziehung so lehrreich, als diese, wo wir Alt und Jung unter Vortragung der Fahnen von Rafael und Michel Angelo dem

Verfall entgegen gehen sehen, und wo die Nachahmung edler oder kräftiger Formen und eines unübertrefflich reinen Geschmacks zu Unnatur und Gefühllosigkeit führt, wo in Verbindung mit einer meisterhaften Technik, gebildetem Farbensinn und einem großen Aufwand effectvoller Anordnung so wenig dauernde Befriedigung geschaffen werden konnte, daß weder die religiösen Bilder zu erbauen, noch die lüsternen die Sinne zu reizen vermögen. Von alledem, was die dargestellten Personen ausdrücken sollen, sei es Freude oder Schmerz, Andacht, Frömmigkeit, Güte, Zorn, Furcht, Haß oder Schlechtigkeit anderer Art, ist wenig oder nichts in ihren Bewegungen zu erkennen, die vielmehr einem ganz äußerlichen Gesetz von Contrasten zu folgen scheinen, unter dessen Herrschaft zuerst die Richtigkeit des Ausdrucks, dann auch die physische Möglichkeit ganz außer Acht gelassen werden. Wenn nun dabei vornehmlich historische Darstellungen, weil es dabei auf Phantasie, auf schöpferische Kunstkräfte und Eindringen in eine sinnlich nicht wahrnehmbare Welt ankommt, leiden müssen, so reichen doch die übrigen, bereits gerühmten Eigenschaften wohl aus zur Abbildung der Wirklichkeit, vor allem zum Bildniß, für welches in jener Zeit sich noch ausgezeichnete Talente vorfanden.

1. Zeitr.

Bei der Allgemeinheit dieser Richtung hatten die einzelnen deutschen Malerschulen ihre Bedeutung und ihren besonderen Charakter verloren. Es zeigen sich wohl noch bestimmte Gruppen, mehr aber durch äußere Verhältnisse als nach künstlerischen Neigungen und Eigenthümlichkeiten geschieden. Einen Haupt-Mittelpunkt für die niederländische Kunst bildet Antwerpen, obschon auch in Amsterdam und Harlem, in Brügge und Brüssel viel gemalt wurde.

1. Zeitr.

Lamb. Lombardus.

Als der erste in der Reihenfolge niederländischer Maler jener Zeit wird Lambert Lombardus (oder L. Sutermann) genannt. Seine Lebenszeit fällt zwischen 1506 und 1560; nach den ihm zugeschriebenen Werken (eine Pietà in der Pinakothek zu München, eine Madonna im Museum zu Berlin 2c.) hatte er aus der alten Kunst eine beträchtliche Gabe Schlichtheit und Natursinn herübergenommen und sich seiner römischen Vorbilder mit großer Mäßigung bedient.

Fr. Floris.

Ganz anders tritt sein Schüler, der von seinen Zeitgenossen als der „flämische Rafael," als „der Laternenträger und Straßenmacher der niederländischen Kunst" gepriesene Franz Floris (eigentlich Franz de Vriendt 1520—1570) auf. Mit großer Geschicklichkeit eignete er sich Formen und Stellungen aus den Werken Rafaels und Michel Angelos an, wie er Farbenauftrag und Pinselführung den Florentinern abgesehen. Da er aber diese äußerliche Kunstfertigkeit sich eben nur angeeignet und das Ziel seiner künstlerischen Thätigkeit darin gesehen, so lassen uns seine Gemälde mit ihrer nüchternen und gezwungenen Idealität kalt, es sei denn daß er ein Bildniß zu malen hatte, wobei seine exacte Zeichnung und seine Gewandtheit im Malen überwiegend hervortreten. Gemälde historischen Inhalts findet man von ihm im Museum zu Berlin (Loth und seine Töchter; Venus und Amor; Vulcan, Mars und Venus); in der Galerie zu Dresden (Anbetung der Hirten; Kreuztragung); in der Galerie des Belvedere zu Wien (Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese); im Museum zu Antwerpen (der Sturz der bösen Engel) u. s. w.

A., H. u. F. Franck.

Floris hatte viele Schüler, darunter die drei Brüder Franck, Ambrosius (1544—1605), Hieronymus

(1542—1620) und Franz (1540—1606), welcher letztere der bedeutendste gewesen zu sein scheint, nach dem Bilde von Christus unter den Schriftgelehrten zu St. Bavon in Gent. — Ein anderer Schüler war Franz Pourbus der Aeltere (1540—1580), von welchem mehre Galerien ausgezeichnete Bildnisse, und die Kathedrale zu Gent und das Museum zu Antwerpen weniger ausgezeichnete historische Gemälde besitzen, wenn man nicht in Anschlag bringt, daß in letztbezeichnetem Bilde (der Predigt des heiligen Aloisius) vortreffliche Bildnisse angebracht sind.

1. Zeitr.

F. Pourbus.

Der talentvollste unter den Schülern von Floris, aber auch der ausschweifendste oder manierierteste war Marten de Vos aus Antwerpen (1531—1603). Es zeichnet ihn aus, daß er nicht auf dem römisch-florentinischen Wege seines Meisters und seiner Mitschüler blieb, sondern sich mit Vorliebe den Venetianern, namentlich dem Tintoretto zuwandte. Er war überaus fruchtbar; viele Kirchen in den Niederlanden (vornehmlich zu Antwerpen, Brügge ꝛc.), mehre in Italien haben Altarbilder von ihm (der Dom zu Antwerpen allein 14); ebenso findet man seine Arbeiten in Palästen und Sammlungen. Mit Vorliebe malte er allegorische Gegenstände (die Jahreszeiten, die fünf Sinne ꝛc.) und brachte gern Landschaften und Thiere in seinen Bildern an. Man zählt an 600 nach ihm gestochene Blätter.

M. de Vos.

Noch sind unter den gleichzeitigen Niederländern anzuführen Carl van Mander aus Meulebeck (1548—1606) als Maler ein sehr entschiedener Manierist aus der römischen Schule, aber ein höchst verdienstvoller Kunstschriftsteller, dem wir die wenigen Anhaltpunkte verdanken,

C. v. Mander.

1. Zeitr. die wir für die Kenntniß der altniederdeutschen Maler-Schule haben.*)

Otto Venius. Octavius van Veen, genannt Otto Venius, aus Leyden (1556—1634) ist weniger manieriert in der Darstellung als leblos in Formen und Farbe. Er gefiel sich in allegorischen Vorstellungen (Triumph der Religion in der Pinakothek zu München; die weltliche Liebe, gestochen 1608; Allegorien zu den Oden des Horatius, gestochen 1604 rc.). Seine meisten und größten Gemälde findet man in den Kirchen und im Museum zu Antwerpen.

H. v. Balen. Heinrich van Balen von Antwerpen (1540—1632) zeichnete sich durch Darstellungen mit nackten Figuren aus, die er gut colorierte und nach antiken Vorbildern zu zeichnen verstand. Im Dom zu Antwerpen ist die Predigt des Johannes von ihm. Noch berühmter in derselben C. Cornelissen. Richtung war Cornelis Cornelissen, von Harlem, (1562—1638) wo er eine Malerakademie gegründet. Im Berliner Museum ist von ihm ein Gastmal unbekleideter Männer und Frauen, deßgleichen eine Bathseba im Bade, von nackten Frauen bedient, ohne ein anderes Interesse, als welches leidlich gezeichnete, weich modellierte und natürlich colorierte Modellstudien einflößen.

Ungleich kräftiger, dafür aber auch viel gezwungener und übertriebener in der Darstellweise und willkührlicher in der Zeichnung, bei guter Modellierung und Färbung, ist

*) Het Schilderboek waerin voor eerst de leerlustighe Jueght den grondt der edel vry schilderconst in verscheiden deelen wort voogedraghen etc. door Carl van Mander, schilder. Haarlem 1604. — II. Ausg. 1618. — III. Ausg. 1764.

Abraham Bloemaert aus Gorkum (1564 [oder 67] bis 1647 [oder 57]). Das Berliner Museum besitzt von ihm eine Anbetung der Hirten und den Traum Josephs, Bilder, die bei aller Manier der Darstellung in der Auffassung des Lebens, vornehmlich des niedern, eine derbe Natürlichkeit zeigen, und dabei durch eine sehr wirkungsvolle Haltung ausgezeichnet sind. Dasselbe gilt auch von dem Diogenes mit dem gerupften Hahn in der Pinakothek zu München.

1. Zeitr.

Abr. Bloemaert.

Noch energischer in dieser Richtung ist Peter Breughel oder Bruegel wie er sich schreibt der Alte oder der Lustige, aus Breughel bei Breda, der um 1560 gearbeitet. Mit einer Vorliebe für das Derbkomische und Scharfcharakteristische verband er eine strenge, fast stylisierte Zeichnung, die um so mehr hervortritt, als er weder durch tiefe Farbe noch weiche Modellierung ihre Härten gemildert. Das Belvedere von Wien besitzt eine große Anzahl interessanter Bilder von ihm, in denen schon die Andeutungen der künftigen Genremalerei zu finden sind, indem er darin nicht nur Nebendinge und Aeußerlichkeiten hervorhebt, sondern auch bereits Scenen des gemeinen Lebens als ausschließlichen Darstellungsgegenstand behandelt. Dort ist die Schlacht der Israeliten gegen die Philister, in welcher Sauls Söhne an der Spitze des Heeres fallen und Saul selbst sich in sein Schwert stürzt (1563); der bethlehemitische Kindermord (im Winter), Kinderspiele (im Frühling) von 1560; der Streit des Faschings mit den Fasten, eine Maskerade 1559; die Kreuztragung, wobei Christus in der ungeheuren Menge, die ihn begleitet, fast verschwindet, 1563; der babylonische Thurmbau, in ähnlicher Auffassung, 1573. Dann auch eine Bauernhochzeit, eine

P. Breughel d. A.

1. Zeitr. Bauernkirmeß rc. Aehnliche Bilder sind in München (Predigt des Johannes) in Berlin (eine heftige Bauern-Prügelei und ein Bauerntanz), in Dresden (die Bergpredigt und eine beim Kartenspiel entstandene furchtbare Schlägerei von Bauern) rc.

D. Vinckenbooms. David Vinckenbooms aus Mecheln 1578—1629 verfolgte eine ganz ähnliche Richtung; streng und scharf in der Zeichnung, etwas herb und trocken, auch bunt in der Färbung, ohne besonders zarte und fließende Vermalung, gehört er noch zur alten Schule, obschon er mit der Wahl seiner Gegenstände häufig auf die Veränderung hinweist, die bald mit großer Entschiedenheit eintreten sollte. Er malte wohl biblische und mythologische Gegenstände und diese sind in großer Anzahl gestochen, wie der Sündenfall, Susanna, Simson, Bathseba, die Flucht nach Aegypten, Christi Versuchung, das Gebet am Oelberg u. s. w.; allein besonders charakteristisch ist er in der Darstellung von Scenen aus dem Leben. Sein Hauptbild ist die nächtliche Lotterie-Ziehung (8 zu 14 F.) von 1603 im Oudemannen-Huis zu Amsterdam; dann im Museum daselbst Prinz Moriz mit seinem Jagdgefolge. In der Pinakothek zu München ist die Kreuztragung von ihm von 1611; in Wien die Kreuzigung, nebst mehren anderen heiligen Geschichten; in Dresden eine flandrische Dorfkirmeß; in Berlin die Speisung der Armen und Krüppel, eine Dorfkirmeß und ein Paar Landschaften mit biblischen Geschichten.

H. Goltzius. Eine der seltsamsten Erscheinungen in dieser Reihenfolge ist Heinrich Goltzius aus Mühlebrecht (1558 bis 1617), einer der geschicktesten Künstler, die je gelebt haben. Ungemein fruchtbar und eifrig im Componieren

arbeitete er in den verschiedensten Weisen; bald ahmte er Rafael nach (Verkündigung), bald A. Dürer (Beschneidung), bald Parmeggiano (Heimsuchung), bald Lucas von Leyden (Anbetung der Könige), bald Bassano (Anbetung der Hirten), bald Baroccio (heilige Familie); und einen Jeden mit solcher Sicherheit und Treue, daß man ihn vor sich zu haben glaubt. Wo aber Goltzius der eigenen Eingebung folgt, da ist er manieriert und unwahr bis über alle Grenzen des Erlaubten. Er bediente sich für seine Compositionen selten des Pinsels und der Farben, sondern des Grabstichels und hat als Kupferstecher durch Einfachheit, Reinheit und Festigkeit des Strichs ganz unschätzbare Verdienste.

1. Zeitr.

Während demnach in der Historienmalerei dieser Zeit in den Niederlanden wenig Erbauliches gethan wurde, sehen wir einen andern Zweig der Kunst noch in schönster Blüthe, die Bildnißmalerei. Außer Franz Pourbus, von dem bereits die Rede war, sind noch zwei Künstler zu nennen, die sich ausschließlich oder fast ausschließlich auf dieses Fach gelegt. Der erste, Antonis de Moor, auch A. Moro, von Utrecht (1512—1575 oder 88) streift mit der Wahrheit seiner Auffassung, seiner höchst anspruchlosen Zeichnung und Färbung an Holbein und geht nur in Weichheit und Abrundung weiter. In den Galerien zu Wien, Berlin, Madrid, ꝛc. findet man vortreffliche Bildnisse seiner Hand, das berühmteste, nehmlich das der Königin Marie von England, im Schlosse von Hamptoncourt. — Noch gediegener und als ein Meister ersten Ranges in seiner Kunst erscheint Nicolaus Lucidel, gen. Neuchatel von Mons († 1600) in dem Bildniß des Nürnberger Mathematikers Neudorfer mit seinem Sohn in der Pinakothek zu München.

Bildnißmalerei.

A. Moro.

Neuchatel.

1. Zeitr.

Sehen wir uns danach im übrigen Deutschland um, so müssen wir zuerst in Prag verweilen, wohin Kaiser Rudolf II. große Meisterwerke aus früherer Zeit und viele Künstler gezogen hatte. Er hatte eine leidenschaftliche Liebe für Albrecht Dürers Gemälde und es war ihm gelungen, die Dreieinigkeit aus dem Landauer Brüderhaus in Nürnberg, das Rosenkranzfest aus der Bartholomäuskirche in Venedig u. m. a. zu erwerben; aber eine Einwirkung auf den Kunstgeschmack seiner Zeit gelang ihm doch nicht.

Barth. Spranger.

Einer der berühmtesten und begabtesten, aber auch von Dürers Kunst am weitesten entfernten Maler Kaiser Rudolfs war Bartholomäus Spranger von Antwerpen (1548—1625 oder 27). Er war bereits Hofmaler Papst Pius V. in Rom und Kaiser Maximilians II. in Wien gewesen, als ihn Rudolf nach Prag berief. Seine Gemälde tragen das Gepräge übertriebener Nachahmungen Michel Angelos. Man findet deren mehre in römischen Kirchen; das für den Papst gemalte Jüngste Gericht in S. Croce del Bosco unweit Pavia. In Deutschland sind es vornehmlich die Galerien von Wien und Schleißheim, wo man ihn kennen lernen kann. In Wien sieht man u. A. die Tugend Kaiser Rudolfs, den Triumph der Weisheit über die Unwissenheit rc.; in Schleißheim: die Zeit entdeckt die Wahrheit rc. In ausgedehntester Weise sind seine Werke durch den Kupferstich vervielfältigt.

G. Hoefnagel.

J. Heinz.

Georg Hoefnagel von Antwerpen (1545—1600) beschränkte sich auf Abbildungen nach der Natur; man nennt ein Werk von 227 Blättern, die er für den Kaiser gezeichnet; dagegen nimmt Joseph Heinz aus Bern (1555 bis 1609) eine glänzende Stelle als Historienmaler der

Prager Schule ein. Seine Vorbilder waren Correggio und Paul Veronese. In der Dresdner Galerie ist von ihm der Raub der Proserpina, sein gepriesenstes Bild, die Wiener Sammlung hat neun Gemälde, darunter eine Leda, die Viele für eine Arbeit des Correggio gehalten haben.

1. Zeitr.

Einer der thätigsten Künstler in diesem Kreis war Hans van Achen, aus Cöln (1553—1615), der sich in Rom und Florenz gebildet und Sprangers Weise folgte. In der kaiserlichen Galerie zu Wien sind 16 Bilder von ihm, darunter das Bildniß Kaiser Rudolfs.

H. v. Achen.

Wie glänzend aber auch die Verhältnisse der Künstler am Hofe des Kaisers waren, eine umfassendere, reichere Kunstthätigkeit herrschte in München. Ein übereinstimmender Charakterzug der Münchner Künstler dieser Zeit — im Gegensatz gegen die Niederländer und Prager, die sich vornehmlich an die florentinische und römische Schule anschlossen — ist die Vorliebe für Venedig, von wo man, nach einem leicht verzeihlichen, immer wiederkehrenden Irrthum, in der Farbenwahl und dem Farbenauftrag die Summa der Kunstgeheimnisse holen zu können vermeinte. Obenan unter diesen Künstlern steht der eben genannte Hans van Achen, der mehre Bilder für die neuerbaute St. Michaeliskirche, für die Capelle in der Marburg 2c. malte und dann nach Prag übersiedelte. Auch Hans Bocksberger von Salzburg ist zu nennen, der in München, Augsburg und Landshut vieles in Fresco malte und von dessen Weise noch heute die Narrentreppe auf der Trausnitz Zeugniß ablegt.

H. Bocksberger.

Christoph Schwarz aus der Gegend von Ingolstadt (um 1545—1596?) zeichnete sich durch reiche, bewegte Compositionen im Geschmacke des Tintoretto, bei dem

Chr. Schwarz.

1. Zeitr. er gearbeitet, und durch ein blühendes, kräftiges Colorit aus. Seine Hauptwerke, die ihm einen fast unbegrenzten Ruhm unter seinen Zeitgenossen bereiteten, sind in der St. Michaeliskirche der Sturz der Engel*) und das Martyrium des heiligen Andreas, und die Madonna in der Pinakothek. Auch andere Kirchen in und um München besitzen Gemälde von ihm. Das Schönste aber scheinen seine Fresken an den Außenseiten von Wohnhäusern gewesen zu sein, unter denen namentlich ein Sabinerinnenraub gerühmt wird. Noch immer scheinen einige dieser Fresken wenigstens bruchstückweis erhalten zu sein. Es gibt viele ausgezeichnete Kupferstiche (von Sadeler, Wierx, W. Kilian ꝛc.) nach seinen Compositionen.

Fr. Sustris. Einflußreicher als Schwarz war Friedrich Sustris aus Amsterdam (1525—1599), Hofmaler und Architekt Herzog Wilhelms V., doch sind außer einigen fürstlichen Bildnissen seine Gemälde fast nur in Kupferstichen von Sadeler, Kilian, Custos ꝛc. erhalten.

J. Rottenhammer. Johann Rottenhammer von München (1564 bis 1623), unbedenklich einer der begabtesten Künstler der Zeit, bildete sich (vornehmlich nach Tintoretto) in Venedig aus, bei welcher Gelegenheit er im Auftrag des Kaisers Rudolf jene Verkündigung in der Kirche St. Bartolommeo malte, für welche Dürers Rosenkranzfest an den Kaiser abgegeben wurde. Rottenhammer konnte sehr zierlich und geschmackvoll malen, wovon viele kleine Cabinetbilder in den Sammlungen zu München, Wien, London ꝛc. Zeugniß geben; auch in seinen größern Werken, z. B. der Enthauptung der heiligen Katharina, der Madonna mit dem

---

*) Radiert von Weiner.

heiligen Augustin, in der Pinakothek zu München, auch in der Krönung Mariä in der Frauenkirche herrschte große Mäßigung. Sehr viele Gemälde von ihm sind in Augsburg, wo er später gelebt und gestorben.

1. Zeitr.

Ein sehr beliebter Miniaturmaler der Zeit in und aus München war Hans Mielich (1515—1572), von dessen Geschicklichkeit in klarem, glänzendem Farbenauftrag die königliche Bibliothek in München an den von ihm miniierten Handschriften der Poenitentiales und Moteten des Cyprianus de Rore und den Septem Psalmi des Orlando Lasso genügende Beispiele aufbewahrt.

H. Mielich.

Es würde sich das Verzeichniß der damaligen Münchner Künstler noch beträchtlich vermehren lassen; was ich unterlasse, weil der deutschen Kunstgeschichte ein wesentlicher Dienst nicht damit geleistet würde. Es wiederholt sich in geringeren Graden, was von der Kunst des ganzen Zeitraumes gesagt worden: auffallendes Talent, große Geschicklichkeit und technische Vollendung bei sehr geringer Empfindung, verbildetem Geschmack und gänzlichem Mangel an nationaler, selbst persönlicher Eigenthümlichkeit; ebenso — bei geschichtlicher Unbedeutendheit — Verherrlichung durch fürstliche Beschützer, Kupferstecher und Publicum.

Einer nur von ihnen ragt durch die unverkennbare Fülle seiner Gaben so bedeutend hervor, daß seiner noch besonders gedacht werden muß, das ist Peter de Wittegen. Candid aus Brügge (1548—1628). Ausgezeichnet als Baumeister und als Bildhauer fand er seinen eigentlichen Beruf doch in der Malerei, und wenn er sich auch nicht über die Geschmacksrichtung seiner Zeit erheben konnte, ja nicht selten in grobe Geschmacklosigkeit verfiel, so arbei-

P. Candid.

 tet in ihm doch eine unbezweifelt gesunde, derbe Natur, die unter günstigeren Zeiteinflüssen sehr Erfreuliches zu leisten befähigt gewesen wäre. Seine eigentliche Kunstrichtung und Bildung verdankt er dem Vasari, der sich viele Jahre lang seiner zur Ausführung großer Werke in Florenz bediente. 1578 trat er bei dem Hof von München in Dienst und malte für die neuerbaute Jesuitenkirche zwei Altarbilder, den englischen Gruß und den heil. Ignatius von Loyola.*) Seine größere Thätigkeit beginnt mit dem Regierungsantritt Maximilians I. im Jahre 1596, der ihm die Oberleitung des Residenzbaues und die ganze malerische und decorative Ausschmückung desselben übergeben hatte. Reste davon findet man im „Grottenhof" und an der Decke des Antiquariums, wo er vorstellte, wie die Menschen von den Tugenden zur Glückseligkeit geleitet werden. Mit ähnlichen zum Theil sehr gesuchten Allegorien, z. B. der Monarchie, der Wissenschaft u. s. w. malte er die Decken der neuerbauten Prachtzimmer; sein Hauptwerk aber wurden eine Reihefolge von Cartons mit Darstellungen aus dem Leben Otto's des Großen von Wittelsbach, wonach an der neuerbauten Hofgarten-Galerie Fresken gemalt und außerdem Pracht-Teppiche gewebt wurden, mit denen man bei Feierlichkeiten Säle, Hallen und Gänge behing, und von denen eine Anzahl noch immer bei Schulfeierlichkeiten gebraucht wird.**) Sein größtes Oelgemälde, Mariä Himmelfahrt, steht über dem Hochaltar der Frauenkirche zu München und wurde von Maximilian I. zur Verherrlichung der Schlacht am weißen Berge gestiftet.

*) Beide von R. Sadeler gestochen.

**) Die Handzeichnungen sind im k. Kupferstichcabinet; gestochen von Ambling.

Für Kurfürst Maximilian war auch ein Künstler in Nürnberg thätig, Joh. Georg Fischer, 1580—1643; er malte für ihn die Thaten bayrischer Fürsten für den Hercules-Saal der neuen Residenz in München, Bilder, die jetzt in Schleißheim hängen. Sein Hauptverdienst inzwischen um den Fürsten war, daß er Copien von Werken Dürers machte, für welche die Besitzer die Originale hergaben, ja die bis zur Stunde vielfach für Originale ausgegeben werden, wie z. B. die Apostel in Nürnberg.

1. Zeitr. J. G. Fischer.

Ein origineller Künstler der Zeit ist Adam Elzheimer von Frankfurt a. M. 1574—1620. Ohne Meister und ohne Schüler steht er ganz einsam in der Geschichte der deutschen Kunst. In feiner, fleißiger Ausführung übertrifft er beinahe die Meister der alten Schule, ohne von ihrem Geiste der Auffassung und Zeichnung nur berührt zu werden. Er wählte Gegenstände, bei denen er seiner besondern Lust an Mondschein und Feuerbeleuchtungen nachgehen konnte, ohne doch gerade den ganzen Nachdruck seiner Kunst darauf zu verlegen. Von seiner fleißigen Hand, die ihn übrigens nicht vor einem frühzeitigen Tod im Schuldgefängniß gerettet hat, sieht man in den verschiedenen Galerien Bilder, wie den Brand von Troja, Jupiter bei Philemon und Baucis, die Flucht in Aegypten, das Martyrium des heil. Laurentius, Psyche mit der Lampe über dem schlafenden Amor u. s. w. Oft auch gab er der Landschaft einen so großen Raum, daß seine historischen Darstellungen fast als Staffage erscheinen, namentlich solche aus der Geschichte des Tobias u. s. w. Einigermaßen in der Richtung verwandt mit ihm ist Peter Breughel der Junge aus Antwerpen 1559—1625, der mit so ausschließlicher Lust Spukgestalten, Teufelserscheinungen, Feuers-

A. Elzheimer.

Peter Breughel d. J.

1. Zeitr. brünste und Höllenscenen malte, daß er den Namen „Höllenbreughel" davon getragen hat. Bei seinen Darstellungen des Brandes von Troja, des Unterganges von Sodom (Pinakothek in München), der Versuchung des heil. Antonius, der Hölle (in Dresden) u. s. w. kommt es ihm nicht sowohl auf die Gestalten von Aeneas und Loth, von St. Anton und Proserpina an, als auf die mannichfachen Feuereffecte, auf den tollen, abscheulichen und doch durch seinen originellen Unsinn anziehenden Teufelsspuk, den er mit allem andern ohne besonders charakteristische Zeichnung, aber höchst sauber in einem vorherrschend schwarzgrünlichen Tone ausführte.

C. Poelenburg. Näher an Elzheimer schloß sich Cornelis Poelenburg aus Utrecht, 1586 bis nach 1666, an. Er war zuerst Schüler von Bloemart, erwählte aber in Rom die Weise des Erstern, und malte in kleinen Bildern vornehmlich mythologische Scenen (das Urtheil des Paris, Neptun und Scylla, Diana mit ihrem Gefolge, badende Nymphen u. s. w.), auch hin und wieder biblische Darstellungen mit Figuren, deren Hauptverdienst in der Zierlichkeit und Sauberkeit der Behandlung ruht. Für die Hintergründe seiner Bilder machte er die Studien in der Umgebung Roms; doch charakteristische Zeichnung war hier so wenig, als bei der menschlichen Gestalt, oder bei der Auffassung poetischer und historischer Gegenstände seine Sache. — Von geringerem Werth sind die Arbeiten seiner Schüler: J. van Lys, F. van Wilt, D. Vertangen, W. van Rysen, W. van Steenree, A. Kierings, J. van Haensberg u. s. w.

Kunsthandwerk.

In dem Verhältniß zwischen der Kunst und dem Handwerk tritt uns eine cultur- wie kunstgeschichtlich beachtenswerthe Erscheinung entgegen. Wir haben gesehen, wie in früheren Zeiten die Kunst veredelnd und verschönernd auf das Handwerk einwirkte, jedoch mit solcher Mäßigung, daß sie Charakter und Bestimmung eines Gegenstandes immer maßgebend für ihre Theilnahme sein ließ. Je mehr die Kunst an innerem Gehalte verliert, je nüchterner und handwerksmäßiger sie wird, desto mehr befreundet sich das Handwerk mit ihr, desto mehr Raum gewährt es ihr, desto geneigter ist es, ihren Absichten und Einfällen, und wären es die ausschweifendsten, alle seine Grundsätze, Zweckmäßigkeit, Dauer und Wohlfeilheit zum Opfer zu bringen. Hiermit beginnt die Zeit der großen Prachtstücke und Luxusartikel, die, sie mögen nun die Form von Gebrauchsgegenständen haben oder nicht, keinem andern Zwecke dienen, als in Sammlungen oder als Raritäten aufgestellt zu werden; wie denn auch grüne Gewölbe, Kunst- und Schatzkammern, vereinigte oder gemischte Sammlungen aller Art, gerade für das Studium jener Zeit die reichsten Fundgruben bilden. Hafner, Tischler, Erzgießer, Gürtler und Geschmeidemacher, Silber- und Goldarbeiter, Juweliere wendeten bei Eß- und Trinkgeschirren, Vasen und Schilden, Möbeln und Geräthschaften, Waffen und Wappen u. s. w. die Profilierungen, Gliederungen, Nischen, Muscheln, Schnecken und Schnörkel des modegewordenen Baustyls mit Karyatiden und Hermen, Drachen und Schlangen, Göttern und Engeln, in verschwenderischer, willkührlicher, oft ganz verkehrter Weise an. Gold, Silber und Edelgestein wur-

1. Zeitr. den in großen Massen verbraucht zu Pokalen, Cassetten, Degengriffen und Scheiden, Tafelaufsätzen und Tafelservicen u. s. w., aus Elfenbein wurden kostbare Becher, Leuchter u. s. w. geschnitzt; eine Fülle von Bildwerken und Verzierungen wurde an die Kachelöfen verschwendet, am allermeisten aber wucherte die Kunst im Handwerk der Tischler. Die Hauptorte dieser Kunst-Industrie sind Nürnberg und Augsburg. In Nürnberg lebte der berühmte Goldarbeiter Wenzel Jamitzer von Wien (1508—1585), von welchem der kunstreiche Pokal in der Hertel'schen, die Schale mit Drachen als Handhaben in der Forster'schen Sammlung war. Sein gepriesenstes Werk ist der Tafelaufsatz bei H. Merkel, ein Felsstück mit Blümchen, Kräutern und Thierchen übersät, darauf eine weibliche Figur, die Natur, steht, die einen kelchartigen Aufsatz trägt, aus dessen Mitte eine Urne mit Blumen sich erhebt. Dabei sind „Thierlein, Würmlein, Kräutlein und Schnecken so subtil von Silber gegossen, wie vorhin nie erhört worden, und daß sie auch ein Anblasen wehig macht," sagt Neudörffer von seinen Arbeiten. Die Figur der „Natur," mit einigen Abweichungen, in Holz geschnitzt, wahrscheinlich Vorarbeit zu der Nürnberger, findet sich in der Kunstkammer zu Berlin. In derselben Sammlung befindet sich ein anderer Tafelaufsatz von vergoldetem Silber von einem Neffen Wenzels, Christoph Jamitzer (1563—1618), ein bethürmter Elephant; im Thurm streitende Krieger; auf dem Kopf des Thiers ein Mohr, der Lenker, auf dem Hintertheil ein Affe.

W. Jamitzer.

Chr. Jamitzer.

J. Silber. Jonas Silber von Nürnberg fertigte 1589 eine silberne Schale mit reichem Deckel und Fuß, darauf in geographischen, geschichtlichen und biblischen Darstellungen

eine Art Weltgeschichte vorgestellt ist; als Huldigungsgeschenk der Halberstädter Judenschaft an K. Friedrich I. in der Kunstkammer zu Berlin.

1. Zeitr.

Das merkwürdigste Stück dieser Art, gleichfalls in der Kunstkammer zu Berlin, ist der sogenannte pommersche Schrank, 4 Fuß 10 Zoll hoch, 3 Fuß 4 Zoll breit, 2 Fuß 10 Zoll tief, welcher nach der Angabe von Philipp Hainhofer in Augsburg (1578, † 1647) durch den Kunsttischler Ulrich Baumgartner für den Herzog Philipp II. von Pommern im Jahre 1615 gefertigt worden.*) Dieser Schrank besteht größtentheils aus Ebenholz und ist mit einer großen Menge edler Steine, Bilder und Bildwerke, Verzierungen in Silber u. s. w. bedeckt und hat drei Hauptabtheilungen. Silberne, zum Theil vergoldete Greifen mit Wappen tragen das Fußgestell; die allegorischen Figuren der freien Künste, in Silber-Relief, stehen am Untersatz zwischen korinthischen Säulen. Sechs musicierende weibliche Statuetten stehen über den Ecken, dahinter vier Knäbchen mit musikalischen Instrumenten und zwischen ihnen eine Menge aus Silber gearbeiteter Insekten. Am Mittelstück sind auf silbernen Schilden die vier Elemente und die Tageszeiten in Emailfarben gemalt, daneben in Medaillons mythologische Darstellungen angebracht. Die Spitze des Ganzen bildet eine silberne, zum Theil vergoldete Darstellung des Parnasses, als des Sinnbildes der Vereinigung von Kunst und Wissenschaft. In gleicher Weise reich, nur noch mit Oelgemälden, Mosaiken, Orgel- und anderen Spielen u. s. w. ausgestattet ist das Innere

Ulr. Baumgartner.

*) Abgebildet in Ph. Hainhofer's Reisetagebuch. Stettin 1834.

1. Zeitr. und kann unbedenklich dieses Werk, daran 24 Künstler und Handwerker gearbeitet, der Inbegriff der gesammten Kunstrichtung der Zeit genannt werden.

Zu den schönsten Dingen indeß, die auf diesem Wege entstanden, dürften jene gehören, welche Jac. Heinr. v. Hefner-Alteneck in seinen „Trachten und Geräthschaften des Mittelalters" mittheilt, namentlich das Prachtschwert nebst Wehrgehänge und Dolch von H. Mielich in München (1546—1555), a. a. O. I. 13. 14. 15., ein goldner Trinkkrug I. 6., der Halsschmuck der Herzogin von Bayern I. 8., ein Uhrgehäuse mit allegorischen und mythologischen Figuren I. 24., ein Trinkgefäß in Gestalt einer Jungfrau I. 32.; vornehmlich aber die Brauttruhe (II. 30.), welche sich auf einem Schloß des H. v. Thüngen in Franken befindet.

H. Mielich.

Noch wurde zu Augsburg eine besondere Art Kunsthandwerk ausgeübt, die Sculptur in Eisen, davon das berühmteste Stück ein mit vielen historischen Darstellungen ausgestatteter eiserner Lehnstuhl von Thomas Ruker, ein Geschenk der Stadt Augsburg an Kaiser Rudolph II., sich jetzt in Longfordcastle in England befindet.

Th. Ruker.

Zweiter Zeitraum.

Vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Einleitung.

Der Zeitabschnitt, in welchen wir nun mit unseren kunsthistorischen Betrachtungen eintreten, gehört zu den culturgeschichtlich merkwürdigsten. Wir sehen in einen ungeheuern Gährungsproceß, in einen Kampf der Gegensätze, aus welchem immer neue Gegensätze hervorgehen, in eine Fülle von Widersprüchen der seltensten Art, die keine Lösung, oft nicht einmal eine Erklärung finden. Wenn sonst eine gewisse Gleichmäßigkeit, wenigstens eine geordnete Folge in der Entwickelung der allgemeinen Bildung stattfindet, so sehen wir hier Erhebung und Verfall derselben oder ganz verwandter Kräfte zu gleicher Zeit, und wiederum mitten unter der allgemeinen Verwilderung durch den Krieg eine Geistessaat aufgehen, welcher wir die Herrschaft von Recht, Sitte und Humanität, die Freiheit der Erkenntniß und des dichterischen Schaffens und alle Fortschritte in der Bewältigung der Elemente bis auf den heutigen Tag zu verdanken haben. Siegreich hatte die Kirchenreformation sich ausgebreitet und aller Aberglaube schien für immer überwunden; und doch gab es noch Hexenprocesse zu Hunder-

2. Zeitr.-ten und Tortur und Scheiterhaufen waren ihr Ende bei Protestanten wie bei Katholiken. Noch hielt die katholische Kirche die Einsicht in die unsichtbare Welt und die unmittelbare Verbindung mit ihr als ihr alleiniges Vorrecht mit Feuereifer fest; noch vertieften sich protestantische Schwärmer wie Jacob Böhm in visionäre Anschauungen und Mystiker wie Spener in die Offenbarungen des Testamentes; und schon hatten Keppler und Newton unumstößliche Naturgesetze aufgestellt, die in andere Bahnen wiesen, und Galilei ein Licht in Bewegung gesetzt, welchem kein Josua mehr Stillestand gebieten konnte. Die Frage nach dem Unendlichen hatte die Philosophie in die Hand genommen und Gedanken und Anschauungen durch die Arbeiten eines Des Cartes, Leibnitz und Wolf, und des kühnsten von Allen, Spinoza, in einen Kreis gehoben, in welchem der alte theologische Hausrath vollkommen unbrauchbar erscheinen mußte.

Sehen wir nun zu, wie diese widerstreitenden Erscheinungen in der Zeit an den schönen Künsten sich wiederspiegeln, so finden wir in Spanien und England die Dichtkunst zu einer vorher nie erreichten Höhe gebracht, dort zur Entflammung der Geister für den alten Glauben, hier für alles was der Menschheit als solcher angehört, und zwar mit den durchgebildetsten Mitteln der Sprache, Charakterschilderung, Darstellung von Handlungen, von Leiden und Glück, mit der Macht der Erhebung, Rührung und Begeisterung, wie der Erheiterung und des Entzückens, in Deutschland dagegen allgemeines Elend, schwülstige Hofpoesie, pegnesische Blumenorden und nur hier und da als einzige wirkliche Erquickung — ein geistliches Lied. Und doch steht unmittelbar daneben in voller Entwickelung mit ganz

neuen und riesenhaft anschwellenden Kräften die innerlichste und schöpferischste aller Künste, die Musik, und bricht sich mit einem Händel, Bach und Hasse ganz neue Wege, sogar in das von ihr vorher kaum von fern gesehene Gebiet der Weltlust in der Oper.

2. Zeitr.

Das überraschendste Schauspiel aber bieten die bildenden Künste dar. Während die Baukunst in der abwärts gehenden Richtung bleibt und noch immer tiefer sinkt; die Bildnerei nur vorübergehend durch einzelne Individuen gehoben wird; nimmt die Malerei nicht nur im Allgemeinen einen neuen Aufschwung, theilweis sogar einen höhern als früher, sondern sie treibt sogar ganz neue Wurzelschößlinge und erlebt an ihnen eine reiche, volle Blüthezeit. Ihre höchsten Triumphe feiert sie aber allerdings nicht auf dem Gebiete idealer Anschauungen und kirchlich religiöser Darstellungen, sondern — in Uebereinstimmung mit den Bestrebungen der gleichzeitigen Naturwissenschaft und Philosophie — in der unbefangenen Würdigung, klaren Erkenntniß und wahrhaftigen Schilderung des Lebens und der Natur. Auffallend bleibt dabei, daß die Bewegung dieser künstlerischen Kräfte (einige wenige Ausnahmen zugestanden) nicht im eigentlichen Deutschland vorging, sondern in den nur noch durch Sprache und Abstammung und aus alter Reichserinnerung ihm angehörigen Niederlanden. Und doch tobte der Krieg diesseit wie jenseit des Rheins! Uns freilich hinterließ er ein von Freunden und Feinden ausgesogenes, ganz erschöpftes Land, ein in allen Gliedern krankes und zerrüttetes Leben, während dort Glaubensfestigkeit, Kraft der Ueberzeugung und Volksbegeisterung die Unabhängigkeit vom fremden Joch erkämpft, dem neugegründeten Staat zu Wachsthum und Stärke, dem Lande zu Wohlstand und

2. Zeitr. Glück verholfen hatte. Wenn aber im Verlauf des 18. Jahrhunderts, das Europa in einen ungeheuern, alle Kräfte aufregenden, politischen Gährungsproceß geworfen, das dem deutschen Volke eine neue glänzende Epoche der Nationalliteratur gebracht, und die Tonkunst zu nie vorher erreichten Höhen und ganz neuen Schöpfungen und Offenbarungen geführt, die bildenden Künste nur immer tieferem Verfall entgegen gingen, so ist das eine Thatsache, die wir als solche hinnehmen müssen, deren etwaige Erörterung aber passender an die Geschichte des Wiederauflebens der Kunst in der neuesten Zeit, die im vierten Bande gegeben werden soll, sich anschließt. Hier genüge die vorläufige Andeutung: Ist die Kunst, wie man von ihr sagt, die Blüthe des Geisteslebens, so muß eine Zeit lang vor ihr der Acker bestellt, die Aussaat aber gepflegt und vom Himmel begünstigt sein.

Baukunst.

Die Baukunst hatte in Deutschland längst aufgehört, ein eigenthümliches, nationales Gepräge zu haben. Es waren nur gleichzeitige französische Muster und im bessern Fall italienische, welche man nachmachte oder nachahmte. Venetianische und römische Paläste und Kirchen, die Werke eines Bernini, Boromini, Vanvitelli u. A., der Louvre des Cl. Perrault, das Schloß zu Versailles von Mansart u. a. waren die allgemein bewunderten und unausweichlichen Vorbilder. Von einer deutschen Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts kann darum noch weniger als von einer des 16. die Rede sein. Inzwischen hat sich diese Zeit, wie jede andere, in Baudenkmalen verewigt, und wir werden uns die Hauptzüge derselben, die

man im Allgemeinen mit „Roccoco" bezeichnet, deutlich[2. Zeitr.] zu machen suchen.

War die Baukunst in der vorigen Periode von der Nachahmung der Antike zu einer willkührlichen Anwendung und Vermischung ihrer Formen fortgegangen, so war nichts natürlicher, als daß sie nun allmählich eine willkührliche Aenderung und Umbildung mit ihnen vornahm, wie sie dem neuen allgemeinen Zeitgeschmack, der blos äußerlichen Empfindungsweise, der Richtung auf das Effectvolle, Prächtige und Majestätische entsprach. Die Grenzen des Kunstschönen waren bereits überschritten. Man verlor sich immer tiefer in das Gebiet des Luxus und ließ mehr und mehr die Willkühr schalten an der Stelle organischer Verbindungen und Entwickelungen, und häufte und steigerte die Contraste. Wie die Mode für die Kleider immer mehr Material verbrauchte, die Röcke immer weiter aufbauschte und die Leiber immer enger einschnürte, wie sie an der Stelle der natürlichen Kopfbedeckung hohe Toupés setzte oder Perücken von Millionen Locken, so überbot sich die Baukunst in leerem, grundlosem Schmuck und allseitigen Ausschweifungen. Gleich einem Menschen, der den Mangel an Gedanken durch einen Schwall von Worten zu decken sucht, häufte sie Gliederungen und Ornamente ohne Ende, und wie ein schlechter Schauspieler suchte sie in der Vielheit und Mannichfaltigkeit der Bewegungen den Ausdruck. In Abwechslung von Licht und Schatten, von Formen aller Art, von Richtungen, Verschiebungen und Verdrehungen konnte sie sich im Jagen nach Sinnenreiz nicht genug thun und mußte damit aus einer Abenteuerlichkeit in die andere fallen. Die gerade Richtung und ebene Fläche waren ihr so zuwider geworden, daß sie keiner Linie

 einen ruhigen Verlauf gönnte, sie vielmehr mit ihrem geraden Gegensatz verband und sich namentlich — selbst für Wandflächen — in einem Wechselspiel von concaven und convexen Abtheilungen gefiel.

Noch war die Abstammung von der Antike zu erkennen; aber alle ihre Züge waren entstellt. Keine feste Ordnung wurde ein- oder rein gehalten, die Säulen wurden häufig tauartig gedreht und Gesimse über Gesimse gesetzt; auf hohe Pilaster oder riesige Karyatiden stellte man kurze, pygmäenartige Pilaster mit gewaltigen, weitausladenden Gesimsen und führte auch wohl diese noch treppenartig und pyramidenförmig weiter empor. Balustraden mit flaschenähnlichen Zwergsäulen und vortretenden Postamenten mit Vasen oder Statuen wurden als Schmuck auf dem Hauptgesims um das Dach gezogen, und von beliebig verknüpften geraden und krummen, convexen und concaven, flachen und tiefen Linien wurden Giebelfelder geformt und mit Vasen, Pyramiden, Trophäen u. dergl. Dingen gekrönt, und in ihrer Fläche mit Reliefs, mehr noch mit einer Fensteröffnung belebt. Schneckenförmige Consolen, Curven und Bügel wurden überall und in allen Lagen und Richtungen angebracht, stehend, liegend, hängend, seitwärts, vorwärts, rückwärts gekehrt, das Oberste unten, das Ende verdreht oder umgelegt, die Spirale gedrückt und ihr Endpunkt vor- oder herausgezogen. Zu den üblichen Formen für die Fensteröffnungen trat noch das Oval, liegend oder stehend (unter dem Namen „Ochsenauge" bekannt), auch wohl von einem Quadrat durchschnitten, oder Achtecke mit einzelnen aus- oder einwärts geschweiften Seiten und eingefügten Winkeln. Bei den Thür- und Fensterverdachungen ließ man stumpfwinkelige und flachbogige Giebel mit einander ab-

wechseln; man unterbrach sie auch, so daß immer nur zwei halbe Schenkel einen Giebel bildeten, aber man verdoppelt wiederum die unterbrochenen, um krumme und gerade Linien an Einem Giebel zu haben; ja wo man die Wandflächen in convexe und concave Abtheilungen aufgelöst, ließ man natürlich alle Gesimse, Gliederungen und Giebel, selbst die unterbrochenen die Schlangenbewegung mitmachen, um die Freude der Contraste und Abwechslungen im vollsten Maße zu haben; den Reichthum aber der Profile und des Licht- und Schattenwechsels wußte man noch durch Festons und Kränze von Blumen und Früchten, durch Wappen und Drapperien, durch Masken und Fratzen, vor allem aber durch ein überall in strotzender Ueppigkeit angebrachtes Kraut- und Schnörkelwerk auf das ungeheuerlichste zu vermehren. Das System der Contraste wurde auch bei den Treppen, namentlich den Freitreppen durchgeführt, bei denen keine Stufenabtheilung bei der nächstvorausgehenden oder folgenden die gleiche Richtung haben durfte, was besonders dem Geländer mit seinen dicken, ausgeschweiften Flaschen-Zwergsäulen und seiner breiten, stark vortretenden Deckplatte ein sehr bewegtes Aussehen sichern mußte. Mit Vorliebe wurden — der Peterskirche in Rom zu Ehren — an Kirchen und Capellen Kuppeln angebracht, doch suchte man auch hierbei so gut es ging neu zu sein und wölbte entweder breitgedrückt oder oval überhöht, womit man freilich zugleich der Schönheit auswich. An den Thürmen häufte man Säulen- und Pilasterstellungen neben und über einander, längere und kürzere in abwechselnder Folge, an bald vor-, bald zurücktretenden in allen Winkeln und Curven aneinander grenzenden Flächen. Ueber die Gesimse legte und stellte man consolenartig geformte

2. Zeitr.

 Schnecken und Schnörkel und stieg allmählich unter solchen Ornamenten zum Dach auf, für welches die Gestalt von Glocken, Zwiebeln, Fischblasen, von umgekehrten Schüsseln, Näpfen und Tassen gewählt und häufig doppelt und dreifach in immer kleineren Maßen übereinander gesetzt wurde.

Während aber so die Baukunst in ihren Formen und Verzierungen einer grenzen- und geschmacklosen Willkühr, Ueberladung und Unschönheit verfiel, blieb ihr für die architektonische Anordnung im Allgemeinen, namentlich von Palästen und großen Baugruppen, für die Anlagen von Auffahrten und Freitreppen, von Vorplätzen (Vestibulen), Hofräumen und Treppenhäusern, von Zimmern und Sälen, vor allem für Maße und Verhältnisse ein vollkommen gesunder Schönheitsinn, Gefühl für Anstand, Würde und selbst für Majestät. Man hat den architektonischen Geschmack dieser Zeit in ganz richtiger Vergleichung mit der gleichzeitigen Modetracht, den Perücken- und im weitern Verlauf den Zopfstyl genannt; und in der That trägt er die Kennzeichen von Zopf und Perücke nicht nur in seinen abstrusen Abweichungen von Natur und Schönheit, sondern ebenso in der ihnen anhängenden imponierenden Grandezza, feierlichen Pracht und einnehmenden Eleganz. Wenn aber diese Eigenschaften ihn unbedenklich besonders zur Ausführung von Palastbauten befähigten, so wurde er durch eben dieselben bei kirchlichen Gebäuden auf ebenso unverkennbare Irrwege geführt; denn nie kann es, selbst bei größter Kräfte-Entfaltung, der Pracht und dem Prunk gelingen, die erwärmenden und erhebenden Wirkungen des Erhabenen und Schönen auf das Gemüth hervorzubringen. Am verderblichsten aber wirkte diese Baukunst, wo sie es unternahm — und sie unternahm es leider! nur

zu gern und viel zu oft — ältere Gebäude zu restaurieren 2. Zeitr.
oder nach ihrem Geschmack umzuwandeln, wobei Stumpfsinn und Herzlosigkeit die erhabensten und herrlichsten Denkmale alter Kunst zu entstellen und zu verderben sich nicht entblödeten und Pfeiler, Wände und Wölbungen unter dem Wust von wirrgewordner Ornamentik begrub.

Noch wurden immer viele Kirchen gebaut, namentlich durch den Jesuiten-Orden, welcher in dieser Zeit ungemein an Macht und Ansehen gewann; bei weitem aber die Mehrzahl der Neubauten gehörte weltlichen Zwecken, Paläste, Wohnungen und öffentliche Anstalten. Die umfassendsten Unternehmungen wurden in den größern Residenzen ausgeführt, namentlich zu Wien und Prag, zu Berlin und später in Potsdam, von den Kurfürsten von Bayern, den Bischöfen von Bamberg, Würzburg, Salzburg u. s. w., nächstdem von den reichen Ordensstiften, namentlich außer den bereits genannten, den Benedictinern; endlich den kleineren Fürsten und dem Adel, der sich allgemach von den Burgen nach den Städten, namentlich nach fürstlichen Residenzen gezogen.

Zur Ausführung dieser Bauten wurden viele fremde, italienische und französische Architekten nach Deutschland gezogen, deutsche Künstler bildeten sich bei ihnen oder gingen nach Paris und Rom, um sich in gleicher Weise hervorzuthun. Inzwischen traten doch auch hier noch Verschiedenheiten hervor, ja es fehlt nicht ganz an rühmlichen Ausnahmen.

Zu den letztern muß J. Arn. Nehring in Berlin J. A. Nehring.
(gest. 1695) gezählt werden, welcher in dem nach seinem Plan gebauten und von J. de Bodt (doch ohne das obere Stockwerk und mit der eigenen Zuthat einer reichgeschmückten Attike) vollendeten Zeughaus in Berlin sich und seinem Gefühl für Schönheit der Verhältnisse und einfache

2. Zeitr. und doch höchst wirksame Anordnung ein gültiges Zeugniß ausgestellt. Weniger maßvoll war J. de Bodt (1670 bis 1745), der das Schloß in Potsdam erbaut. Bedeutender dagegen, ja fast wie ein Wunder der Zeit erscheint Andreas Schlüter, jedenfalls der größte seiner Kunstgenossen. Er war 1662 oder 1663 zu Hamburg geboren und hatte sich bei David Sapovius in Danzig zum Bildhauer gebildet, in welcher Eigenschaft später von ihm die Rede sein wird. Er wurde auch als solcher 1694 nach Berlin berufen, bald aber (1696) als Baumeister bei dem Schloßbau in Charlottenburg beschäftigt und mit dem Ausbau des Zeughauses betraut; 1699 wurde er Schloßbaudirector, mit dem Auftrag, den Umbau und die Verschönerung des Schlosses auszuführen, das im Ganzen durch ihn seine jetzige Gestalt erhielt. Von ausgezeichneter Schönheit sind die Portale und Treppen des Berliner Schlosses und von mächtiger Wirkung ist seine Stirnseite. Männlicher Ernst, Charakter, Größe, Schönheitsinn treten bei ihm in solcher Stärke hervor, daß die Züge des Zeitgeschmacks, von welchem er natürlich nicht ganz frei war, darunter fast verschwinden. Uebrigens waren ihm keine friedlichen Tage beschieden. Er wurde durch seinen Neider und Gegner Joh. Friedr. Eosander Freiherrn v. Göthe, einen Schweden von Geburt, vom Amt und von dem Schloßbau (1706) verdrängt, verließ 1713 Berlin und starb 1714 in Rußland.

J. de Bodt. A. Schlüter.

Zeitgenosse von Schlüter war Joh. Bernh. Fischer von Erlach aus Prag (1650—1724), der sich unter Kaiser Carls VI. prunksüchtiger Regierung seinen Ruhm in Wien erwarb. Seine Laufbahn war glänzender, sein Glück ungetrübter, aber sein Geschmack überlebte seine Zeit nicht

J. B. Fischer v. Erlach.

und seine Vorzüge verschwinden vor seinen Fehlern. Er bildete sich unter Bernini in Rom und folgte dessen ausschweifendem Sinn. Er baute in Wien 1702 die neue Peterskirche nach dem Muster der römischen und fast gleichzeitig die Universitätskirche in Salzburg; 1709 den Palast des Prinzen Eugen (die jetzige Münze), 1712 den Palast des Grafen Clam-Gallas zu Prag; in Wien sodann die Paläste von Bathyany, Trautson u. A., den Sommerpalast des Fürsten Schwarzenberg (1725), die Hofbibliothek (1626) u. s. w. Das Hauptwerk aber, zu welchem er wenigstens die Pläne geliefert, ist die Kirche des heil. Carl Borromäus in Wien, eine hohe Kuppelkirche mit römisch-korinthischem Vorplatz, flankiert von zwei minaretartigen Thürmen, in Gestalt der Trajanssäule, auf denen je ein Tempelchen in indogermanischem Geschmack steht. Neben diesen Säulen stehen sodann — niedriger als sie — die Glockenthürme, viereckige Gebäude mit drei Pilasterstellungen übereinander, eine Art Triumphbogen im Erdgeschoß, ein dreitheiliges gedrücktes Zwiebeldach als Decke. Diese Kirche war ein Ex voto des Kaisers Carl und wurde zwischen 1716 und 1737 gebaut. Viele seiner Pläne wurden von seinem Sohne Jos. Emanuel ausgeführt, den Kaiser Carl VI. wegen seiner großen mechanischen Kenntnisse und Erfindungen (er hatte 1727 die erste Dampfmaschine zum Betrieb eines Springbrunnens construiert und angewendet) in den Freiherrnstand erhob.

2. Zeitr.

Nächst diesen zeichnete sich in Wien noch aus Lucas v. Hildebrand, der 1693—1724 das Lustschloß Belvedere (die jetzige Gemäldegalerie) für den Prinzen Eugen erbaute, ein großangelegtes, stattliches Gebäude.

L. v. Hildebrand.

Recht im Gegensatz gegen die engräumigen Ritterbur-

2. Zeitr. gen des Mittelalters glänzen in breitester Ausdehnung mit Kuppeln und Thürmen, breiten Stirnseiten, zahllosen Fenstern und mächtigen Portalen die geistlichen Stifter, diese Burgen der Hierarchie, von den Höhen; so die reiche Benedictiner-Abtei Mölk an der Donau, erbaut 1701—1736 von Jac. Prandauer aus St. Pölten; demselben, der auch die von C. Ant. Carlone angefangene Abtei S. Florian 1707 vollendete und 1714 das Augustinerstift zu Herzogenburg nach eignen Plänen ausführte. Ganz ähnliche Bauten waren die Abteien zu Kremsmünster (1725—1770), Kloster Neuburg (1730), Kloster Admont u. s. w. In ihnen tritt der barocke Charakter des Zeitgeschmacks fast ohne alle Mäßigung, ja mehrentheils in seiner ganzen Stärke auf.

J. Prandauer.

Im mittleren Deutschland gelangte der Architekt Balthasar Neumann aus Eger (1687—1753) zu großem Ansehen. Er war als Stückgießer nach Würzburg gekommen und in fränkische Kriegsdienste getreten. Später lebte er als Baumeister zu Würzburg. Von ihm ist die Kirche der Benedictiner-Abtei zu Neresheim im württembergischen Jaxtkreise; ferner die Hofkirche und die Schönborn'sche Grabcapelle zu Würzburg und die Kirche zu Vierzehnheiligen in Franken; sodann die Residenzschlösser zu Bruchsal, Würzburg, Werneck und das Schönborn'sche Schloß zu Coblenz, sämmtlich ausgezeichnet durch eine imposante Anordnung und große harmonische Verhältnisse. Von ihm wurde 1772 der auf Befehl Ludwigs XIV. von Frankreich eingeäscherte Dom von Speier wieder aufgebaut, wobei er sich, wenigstens im Innern, ziemlich treu an die Formen des alten Baues hielt und nur an der äußern Westseite den Zeitgeschmack walten ließ. Weniger zurückhaltend war

B. Neumann.

er bei der Restauration der Westseite des Mainzer Domes, auf dessen schöne Kuppel und Thürme aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts er sein Roccoco-Schnörkel- und Schneckenwerk setzte. Am schlimmsten verfuhr er übrigens mit dem prachtvollen Dom in Würzburg, dessen herrliche romanische Pfeiler, Wölbungen, Fenster und Thüren er durch massenweise Stuccaturen zur Unkenntlichkeit entstellte.

2. Zeitr.

An diese und ähnliche Bau- und Restaurations-Unternehmungen, deren Deutschland eine große Zahl aufzuweisen hat, reihen sich noch in der Folge jene steiferen und nüchterneren Anlagen aus der Zeit des Zopfes, deren Mittelpunkt die Residenz des großen Königs von Preußen war. Hans Georg Wenzel Freiherr von Knobelsdorf (1698—1753) war der Glückliche, welcher die architektonischen Ideen Friedrichs auszuführen hatte. Schon unter den obengenannten Vorgängern war es, namentlich bei dem Bau von Sommer-Residenzen und Lustschlössern, Aufgabe der Architektur geworden, Gartenanlagen zu machen, die mit jenen in genauester Verbindung standen. Dem architektonischen Gefühl genügte der bloße Bau nicht, und der Gedanke bedurfte zu seiner vollen Entwickelung Plätze und Wege, Brunnen und Bassins, Blumen und Bäume, einen möglichst großen umgebenden Raum, in welchem die Kunst, indem sie ihn zum Garten umschuf, die architektonischen Linien und Formen des Gebäudes weiterführte und sogar auf das Buschwerk mit der Scheere übertrug, und worin das Gebäude nur immer einen Theil, wenn gleich einen wesentlichen, ausmachte. Bei diesen Gartenanlagen bewährte sich der bereits gerühmte, der Baukunst der Zeit besonders eigne Sinne für wohlthuende, wirksame Anordnung und glückliche Raumvertheilung in hohem Grade.

v. Knobelsdorf.

2. Zeitr. Eine der schönsten und erfreuendsten Anlagen der Art ist diejenige zu Potsdam. Um ein weites Bassin mit hohem Wasserstrahl stehen weiße Marmorstatuen vor Gebüschen und Bäumen, in deren kühle Schatten ebene Wege führen. In Terrassen erhebt sich ein breiter, offener Hügel, mit einer Orangenpflanzung besetzt; zu beiden Seiten führen mächtige Treppen empor zu dem Schloß, das die Höhe mit heiterer Ruhe krönt und dem der königliche Bauherr den Namen „Sans souci" an die Stirne geschrieben. Die Ausführung des Ganzen ist das Werk des Frh. v. Knobelsdorf. Die Physiognomie des Gebäudes ist freilich sehr barock; allein die Gesammtanlage wird an Schönheit nicht leicht übertroffen werden. v. Knobelsdorf verstand übrigens auch, der Macht der Mode entgegen zu treten und in dem Bau des Opernhauses zu Berlin (1747) zu zeigen, daß man auch in schlimmen Zeiten gute und classische Studien machen könne.

C. v. Gontard u. A. An v. Knobelsdorf schließen sich sodann noch theils unmittelbar, theils mittelbar, andere für Friedrich beschäftigte Architekten an, als C. v. Gontard aus Mannheim, welcher u. A. den Bau des „Neuen Schlosses" bei Sanssouci leitete; J. G. Büring aus Berlin, bei demselben Bau beschäftigt; G. Chr. Unger aus Bayreuth, der in Potsdam das Galerie-Gebäude, in Berlin die Bibliothek mit der Vorderseite in der Schlangenlinie aufführte.

Was in Dresden unter August I. gebaut wurde, namentlich das japanische Palais (1715—1717) und der Zwinger (1711), überbietet die Potsdamer Bauten in barocken Formen und prunkhaften Ausschweifungen; zierlicher sind die fast abenteuerlichen Anlagen des Markgrafen zu Bayreuth, dessen Sonnentempel mit den zauberischen

Wasserkünsten einer Mährchen- oder Romanenwelt entnommen zu sein scheint; das Imposanteste aber, was in dieser Richtung hervorgebracht worden, ist die Wilhelmshöhe bei Kassel mit ihren Springbrunnen und Wasserfällen, Terrassen, Grotten, Tempeln, dem Riesenschloß mit dem Koloß des Hercules, der romantisierenden Löwenburg, dem chinesischen Dörfchen und den mannichfaltigsten, von einer freigebigen und schönen Natur überaus begünstigten Parkanlagen vom Anfang des 18. Jahrhunderts. Inzwischen erschöpfte sich in diesen und ähnlichen Werken der Willkühr und Laune die Baukunst mehr und mehr, so daß ohne eine gründliche Herstellung der Kräfte an neue Schöpfungen nicht zu denken gewesen wäre.

2. Zeitr.

Bildnerei.

Kaum in irgend einem Zeitraum ist der Bildnerei eine so umfassende und vielseitige Thätigkeit zugemuthet worden, als im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts, so daß nicht mangelnde Gelegenheit als Ursache des herrschenden Kunstverfalls angesehen werden kann. Die Sculptur diente indeß hauptsächlich ornamentistischen Zwecken, indem sie an Façaden und auf Attiken, an Giebeln und Portalen von Kirchen, Palästen und andern öffentlichen Gebäuden ihre Figuren, Gruppen, Trophäen u. dergl. anbrachte, bei Gartenanlagen, seltsamen Grotten und großen kunstreichen Wasserwerken mit ihren Meer- und Landgötttern und Ungeheuern Beistand leisten, im Innern aber der Gebäude Wände und Decken mit einer Unmasse von Stuccaturen überkleiden mußte. Dazu kamen allerdings die Grabmäler hoher und fürstlicher Personen in Stein und Erz, im Innern der Kirchen, und mit ihnen abwechselnd oder verbunden Altäre einzelner Heiligen, reicher und prächtiger

2. Zeitr. als je zuvor mit bemaltem und vergoldetem Holzschnitzwerk, so daß in größern Kirchen fast kein Pfeiler frei gelassen wurde. Auch fing man bereits an, Ehrendenkmale ausgezeichneter Personen auf öffentlichen Plätzen zu errichten. Gleichzeitig steigerte sich die Lust an Prachtgeräthen, geistlichen wie weltlichen, bis ins Ueberschwängliche; Elfenbeinschnitzwerke, Reliefs und Figuren in Silber und Gold, Bernstein, Speckstein und andern edlern und weniger edlen Stoffen, in Verbindung mit Geräthschaften, oder auch als bloße Schaustücke wurden in Masse gefertigt und gesucht, und selbst Spielereien und Kunststücke stellten sich nebst einer porzellanenen Schäferwelt mit in die Reihe der Kunsterzeugnisse. Auch die Kunst der Gemmen und Cameen stand in voller Blüthe und ohne Zahl ist die Menge der Medaillen, die gefertigt wurden.

Für kirchliche Zwecke bot natürlich der christliche Ideen- und Personenkreis hinlänglichen Stoff; für weltliche wandte man sich vorzugweis an die Mythologie der Griechen und Römer, und um poetischen Anforderungen an beiden Stellen zu genügen, setzte man die Allegorie in Bewegung. In der Weise der Auffassung, Darstellung und Formengebung hatte man nach und nach alle Eigenthümlichkeit und Nationalität aufgegeben. Es gab ungemein viele deutsche Künstler, aber keine deutsche Kunst mehr. In Rom und Versailles holte man sich Vorbild und Anweisung, und was man in Deutschland machte, unterschied sich von italienischen und französischen Arbeiten in der Regel nur durch den Grad einer mehr oder minder glücklichen Nachahmung. Da nun dort die Sculptur, einer natürlichen Auffassung und wahrhaften Empfindung ganz entfremdet, ihren Figuren nur noch in übertriebenen Be-

wegungen und in Verdrehungen den Schein des Lebens 2. Zeitr. geben konnte und diese ihre gedankenlose Unruhe auch auf alle Formen übertrug, so daß z. B. die Gewänder ohne breite Flächen, sanfte Abrundungen, bezeichnende Brüche und Faltenlagen aufgebauscht, scharfkantig und zerknittert wie ein Stück Conglomerat anzusehen sind, so blieb auch für die lernbegierigen Jünger aus Deutschland nichts übrig, als ihren angestaunten Meistern zu folgen. Und da man einen großen Werth auf Faustfertigkeit und selbst auf eine vollendete Technik und Ausführung legte, so wurden sehr geschickte Leute gezogen; ja Geschicklichkeit wurde das vorherrschende Merkmal der ganzen Periode.

Wie öde und unerquicklich nun auch während derselben das Gebiet der Kunst, namentlich der Bildhauerkunst erscheint, so fehlt es doch nicht an Oasen in dieser Wüste. Mitten in dem Tumult der Gefühllosigkeit, Geistesdürre und Unnatur stehen einzelne Genien da, ausgerüstet mit allen Kräften für die höchsten Leistungen, voll Erkenntniß des Werthes der antiken Kunst, voll feiner Empfindung für die Natur und nur in Banden gehalten durch den Geist der Zeit, dem willig oder unwillig alle folgen.

Die talentvollsten Bildhauer der Zeit haben wohl die Niederlande aufzuweisen; die nüchternsten, fadesten und aufgeblasensten haben die kleinen und großen deutschen Höfe groß gezogen. Der hervorragendste der erstern ist Franz dü Quesnoy von Brüssel (1594—1644), der unter dem Fiammingo. Namen Fiammingo, den ihm die Römer gegeben, in Rom lebte. Dort fertigte er unter Anderm das Grabmal van Mandens in der Kirche der Deutschen, St. Maria dell' Anima, und die Colossalstatue des heiligen Andreas unter der Kuppel der Peterskirche. Seinen weitverbreiteten Ruhm

2. Zeitr. erwarb er sich durch kleine Figuren und Gruppen von Kindern, die er in allen Lagen und Affecten mit überraschender Naturwahrheit in Formen und Bewegungen, mit sprechendem Ausdruck und in weicher, malerischer Behandlung darstellte, womit er deutlich an seine großen Landsleute unter den Malern erinnerte. Viele solcher Arbeiten führte er in Elfenbein und in Alabaster aus. Ihm folgte Arthur Quellinus aus Antwerpen (1609—1670?), von welchem die Figuren auf dem Rathhaus zu Amsterdam sind.

A. Quellinus.

Eine sehr merkwürdige Erscheinung ist Joh. T. W. Lenz, welcher im J. 1659 das Grabmal der heil. Ursula in der Kirche derselben zu Cöln in Marmor gefertigt hat, ein Werk, das an Einfachheit, Wahrheit und Schönheit keinem ähnlichen des sechszehnten Jahrhunderts nachsteht. Die Heilige liegt auf ihrem Sarkophag, in einem Hermelinmantel und mit der Krone auf dem Haupt, beide Hände grad am Körper herab; zu ihren Füßen eine Taube zur Erinnerung daran, daß eine Taube ihren Leichnam entdeckt hat.

J. T. W. Lenz.

Bei weitem aber der bedeutendste Künstler in dieser Reihe ist der schon oben als Baumeister gerühmte Andreas Schlüter (1692—1714). Nicht nur, daß er bei der Vollendung und inneren Ausschmückung seiner Gebäude die bildnerische Ornamentik mit einem unvergleichlichen Schönheitgefühl und Leben behandelte, so zeigte er sich bei der Lösung großer Sculpturaufgaben als einen Meister ersten Ranges. Im Hof des Zeughauses zu Berlin sind als Fenster-Schlußsteine eine Folge von Antlitzen sterbender Krieger angebracht, welche durch Wahrheit und Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, von der stillen Ergebung bis zum Schmerz der Verzweiflung, so wie durch die Großartigkeit der Formen und der Behandlung sich nicht nur vor allen

A. Schlüter.

Werken der Zeit rühmlichst auszeichnen, sondern überhaupt zu den bedeutendsten Werken der Bildnerei gehören. — Berlin besitzt ein zweites Werk seiner Hand von hoch hervorragendem Werth, das ist das Denkmal des großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg. Auf einem in die Spree tretenden Pfeiler der „langen Brücke" erhebt sich auf granitnem Untersatz, in Erz gegossen, die colossale Reiterstatue des Fürsten. In römischer Imperatorentracht, den Herrscherstab in der Rechten, sitzt er auf dem stark ausschreitenden Kampfroß; in freien Locken fliegt das Haar um den leicht erhobenen Kopf; Herrschergewalt spricht aus Blick und Bewegung; nirgend Uebertreibung oder Effect suchende Gegensätze. Unter dem Fürsten, an den vier Ecken des Postaments, sitzen vier gefesselte männliche Figuren, wohl nur Symbole der Volksunterthänigkeit gegenüber der fürstlichen Größe. Nur diese sind es, die mit ihren vielfach contrastierenden Linien so sehr, als mit dem überschwänglichen Gedanken der Souverainetät an das Zeitalter Ludwigs XIV. erinnern.

2. Zeitr.

Von gleicher, oder nur ähnlicher Kunstgröße wie Schlüter finden wir Keinen unter den Künstlern des mittleren und des südlichen Deutschlands. Die klarste und vollständigste Uebersicht über Richtung und Leistungsfähigkeit der Zeit auf dem bezeichneten Felde bietet wieder jene Reihe von Grabmonumenten, welche den Dom von Mainz erfüllen, und an welche sich eine nicht unbeträchtliche Zahl vom Dome zu Würzburg anschließt. Unter den erstern sind ausgezeichnet die Grabmäler des Kurfürsten Joh. Philipp v. Schönborn, 1673; Georg Christian, Landgraf von Hessen-Darmstadt, 1677; Erzbischof Damian Hartard v. d. Leyen, 1678; Kurfürst Carl Heinrich Graf v. Metternich, 1679;

Grabmäler.

2. Zeitr. General Graf v. Lamberg, geblieben im Sturme gegen das von den Franzosen besetzte Mainz, 1689; Kurfürst Anselm Franz v. Ingelheim, 1695; Domprobst Heinrich Ferdinand v. d. Leyen, 1714; Kurfürst Lothar Franz Graf v. Schönborn, 1729; Domprobst Hugo Wolfgang v. Kesselbach und Domcapitular C. Wilhelm v. Gymnich, 1739; Kurfürst Philipp Carl v. Elz, 1743; Domprobst C. Emmerich Franz v. Breidenbach-Bürresheim, 1743; Kurfürst Joh. Philipp v. Ostein, 1763; Domdechant Georg v. Fechenbach, 1772 ꝛc.

Georg Schweigger. In Nürnberg stand vornehmlich in großem Ansehn Georg Schweigger (1613—1690), von welchem jener prachtvolle Brunnen herrührte, dessen Seepferde und Nereiden sammt dem Neptun vom Stadtrath um eine große Geldsumme nach Rußland verkauft worden; ferner die Kanzel und der Tuchersche Altar mit Christus als Schlangen-Ueberwinder in der St. Sebaldkirche, aus Holz geschnitzt. Gleichzeitig verlor man sich nirgend so sehr als in Nürnberg in nichtssagende Spielereien. Leo Bronner u. A. Leo Bronner aus Kärnthen (1550—1630) machte Crucifixe, die durch ein Nadelöhr zu schieben sind; Christ. Harrich († 1630) kleine Todtenköpfe; Benedict Herz (1594—1635) kleine Crucifixe; Gottfried Leigebe aus Schlesien (1630—82) schnitt kleine Figuren und Modelle aus Eisen, z. B. das Denkmal des großen Kurfürsten in Berlin (jetzt in der dortigen Kunstkammer) u. s. w. Etwas mehr war Bromig, der 1688 den Tritonen-Brunnen auf dem Marplatz ausgeführt. Leonhard Kern von Forchheim (1580 bis 1663) machte für das Rathhausportal die Monarchien; schnitt aber auch kleine Dinge in Alabaster und Elfenbein.

B. Permoser. Balthasar Permoser aus Bayern (1651—1732)

arbeitete vornehmlich in Berlin, Charlottenburg und Dresden, an welchem letztern Orte die verdrehten Figuren im Großen Garten Zeugniß von seiner Kunst ablegen. In Wien, in der Katharinenkirche, sieht man von ihm das Grabmal des Prinzen Eugen von Savoyen, auf welchem er sich selbst mit abgebildet, wie er sich wie ein Wurm unter den Füßen des Prinzen windet. Auch er schnitzte viel in Elfenbein. Desgleichen Gerhard v. Opstal (1595—1668), der sich in die Dienste Ludwigs XIV. begab, um für die Grotten von Versailles Götter und Halbgötter und „les Vertus innocentes“ in Marmor zu meißeln. Franz v. Bossuit aus Brüssel (1635—1692) lieferte die saubersten Arbeiten in Elfenbein, wahrhafte Miniaturen, mit denen er die Kunstcabinette bereicherte.

2. Zeitr.

G. v. Opstal.

F. v. Bossuit.

Die nahebei unerquicklichsten Bildhauerarbeiten dieser Zeit finden sich in Oestreich. Raphael Donner (1695 bis 1741) fertigte den Brunnen mit den Flußfiguren auf dem Neuen Markte zu Wien und den Rathhausbrunnen mit Perseus und Andromeda aus Blei; die Statue Kaiser Carls VI. im Belvedere und die Reiterstatue des heiligen Martin im Dome zu Preßburg. Franz Zauner aus Tyrol (1746—1822) fertigte das Grabmal des Kaisers Leopold II. in der Augustinerkirche, wo er im Harnisch und römischen Imperatoren-Mantel liegt und von der über ihn sich neigenden Germania betrauert wird. Von ihm ist auch die ehrne Reiterstatue Kaiser Josephs II. in Wien, die sich indeß durch große Einfachheit auszeichnet und die nur durch die, von dem capitolinischen Marc Aurel entlehnte, für den Kaiser Joseph unpassende Handbewegung zur Zielscheibe des Volkswitzes geworden ist. Eine große Anzahl von Bildhauern war beschäftigt, den Garten und das Lust-

R. Donner.

F. Zauner.

2. Zeitr. schloß von Schönbrunn in ein statuarisches Museum zu verwandeln. Der bedeutendste unter ihnen ist Joh. Fr. Wilhelm Beyer aus Gotha (1729—1796), der in Alexander und seiner Mutter Olympia den Kaiser Joseph nebst seiner ersten Gemahlin Isabella darstellte. Mit ihm arbeiteten für Schönbrunn Fischer, Hagenauer (der auch in Salzburg sich verewiget, z. B. mit der bleiernen Madonna auf dem Domplatz), Veit Kininger, Platzer, Weinmüller, Leonhard Posch, Procop, Günther, Jac. Schlederer u. a. m.

J. F. W. Beyer u. A.

In München wird die Bildnerei dieser Zeit vornehmlich durch Roman Anton Boos aus Roßhaupten bei Füßen (1730—1810) vertreten. Von seinem Talent und Geschmack legen freilich die colossalen Kirchenväter an der Façade von St. Cajetan zu München, oder die aus Holz geschnitzten Hercules-Arbeiten in den Arcaden des Hofgartens kein sehr günstiges Zeugniß ab; noch weniger die Kanzel in der Frauenkirche oder die colossalen Holzfiguren Ludwigs des Bayern und Ludwigs des Strengen in der Kirche zu Fürstenfeld-Bruck. Es wetteifern Mangel an Gefühl und Kenntniß mit Rohheit der Behandlung, so daß man kaum etwas Unerfreulicheres sehen kann.

R. A. Boos.

Malerei.

Während die Baukunst und Bildnerei im Verfolg der seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts eingeschlagenen Bahn immer mehr an Eigenthümlichkeit verloren und in der mehr oder weniger gedankenlosen Bewunderung und Nachahmung fremdländischer Muster nach und nach zu so allgemeiner Charakterlosigkeit herabsanken, daß selbst einzelne bevorzugte

und hochbegabte Genien den Verfall nicht aufzuhalten ver- 2. Zeitr.
mochten, so erhob sich die Malerei, ihre bisherigen Wege verlassend, mit neuauflebenden eigenthümlichen und ursprünglichen Kräften zu einer Höhe, auf welcher sie in Deutschland nie vorher gestanden, und wo sie die Bewunderung aller Völker und nachfolgender Zeiten selbst bis zum Uebermaß geworden ist. Vergebens hatten die Meister der vorigen Periode sich abgemüht, dem an- und eingebornen Naturalismus durch die erborgte kleidsame Tracht des Idealismus der römischen, florentinischen, oder venetianischen Schule zu einer Stellung auf den Höhen der Kunst und zu dauerndem Ruhme zu verhelfen; sie waren weit zurückgeblieben gegen die einfache und unmittelbare Darstellweise der alten Kunst, die jedenfalls den Vorzug der Eigenthümlichkeit behielt. Dahin also mußte man sich wenden, um neue Kräfte zu sammeln. Aber eine bloße Rückkehr wäre um nichts besser gewesen, als die Einkehr bei den Fremden, und vielleicht unmöglich obendrein. Denn das Leben war ein durchaus anderes geworden. Vor allem hatte die allgemeine Unbefangenheit der religiösen Anschauung aufgehört, selbst im Katholicismus, und wenn sie auch noch an einer oder der andern Stelle in Europa, wie z. B. in Spanien, gegen das Eindringen des zersetzenden Verstandes sich wehrte und selbst bis zur Schwärmerei sich steigerte: die übrige Welt hatte in andre Bahnen eingelenkt und an der Stelle des mittelalterlichen Jenseits stand ein Diesseits vor den Augen und vor der Seele.

Die Van Eyksche Schule hatte so zu sagen der Zeit vorgegriffen und den Blick auf das wirkliche Leben, auf die Natur und die Gegenwart gerichtet, aber nur um uns eine gedachte und geglaubte Welt wirklich und mit der

 Wirklichkeit in Uebereinstimmung erscheinen zu lassen. Aber indem sie diese wirkliche Welt nicht für sich selbst gelten ließ, sondern sie nur zum Träger einer idealen der Vorstellung, des Glaubens und der Hoffnung machte, gerieth sie in einen Widerspruch mit sich selbst, aus welchem, wie wir gesehen, der aus der Fremde geholte Idealismus sie nicht retten konnte. Die unausbleibliche Folge der fortschreitenden Denk- und Anschauungsweise bei der Wiederaufnahme dieser naturalistischen Bestrebungen war eine noch weiter gehende Versinnlichung, eine größere Verweltlichung des Heiligen. Sind die Gestalten des Himmels Geschöpfe wie wir auf Erden, so können sie unmöglich in jener Feierlichkeit verharren, wie die alte Kunst sie zeigt, sie dürfen uns nicht nur gleichen im Angesicht, an Händen und Füßen, sondern in allem was wir sind und leben. Die auf diesem einmal betretenen Wege fortschreitende Kunst wirft den strengen Ernst, die feierliche Kirchenhaltung und Stimmung von sich wie eine dem Leben angelegte Zwangsjacke, wie einen Widerspruch gegen die Wirklichkeit, mithin wie eine Lüge gegen sich selbst. Und so wurde die Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, obwohl aus derselben Wurzel emporwachsend wie die des funfzehnten, eine wesentlich andere, neue. Aber sie begnügte sich nicht damit Götter und Heilige mit dem Schein der Wirklichkeit zu umgeben, Vergangenheit und Zukunft in die Gegenwart zu übersetzen; nein: sie verlangte und gab auch die Wirklichkeit und die Gegenwart selbst und unmittelbar. Das Bildniß, früher vornehmlich als Zeichen der Widmung auf Altargemälden angebracht, führte, von dieser Bestimmung abgelöst, zu einer selbstständigen Gattung der **Bildnißmalerei**. Eine theilnehmende Beobachtung

des Lebens und Verkehrs der Menschen hatte die Eyksche 2. Zeitr.
Schule dahin geführt, auf Nebenstellen und in Hintergründen ihrer Heiligenbilder, Markt- und Straßenscenen, Bilder der Häuslichkeit u. dgl. episodisch anzubringen. Reizend und fesselnd, wie sie dort sind, konnten sie es auch ohne alle Verbindung mit geschichtlichen Darstellungen sein, und so entstand in den Bildern des allgemeinen Lebens die Genremalerei. Ebenso hatte die liebevolle Beachtung der landschaftlichen Natur, wie sie uns aus den Gemälden der Eykschen Schule entgegentritt, und zwar schon früher zu einer Behandlung historischer Gegenstände geführt, in welcher diese selbst gegen ihre Umgebung fast verschwinden. Nun fing man an, diese Umgebung ohne weitere Beziehung, für sich der Darstellung werth zu halten und es entstand die bedeutungsvolle Kunstgattung der Landschaftsmalerei. Ganz in gleicher Weise bildeten sich, indem man nach dem Vorbild der ältern Schule sich in die Einzel-Erscheinungen der Wirklichkeit versenkte, und nur sie loslöste von ihrem Dienst- oder Decorationsverhältniß zur Geschichtsmalerei, die Architekturmalerei, die Thiermalerei und selbst die Kunst der Stillleben, welche, geleitet von dem liebevollen Fleiß der alten Schule, noch Leben und künstlerische Reize da entdeckte, wo kein Wechsel der Zustände, kein Gegensatz von Innen und Außen mehr denkbar ist.

Sehen wir nun so die Historienmalerei des 17. Jahrhunderts mit allen Nebenkunstgattungen fast unmittelbar aus der alten Schule hervorgehen und durch ihren Anschluß an die naturalistische Richtung derselben ihren eigenthümlichen, festen Standpunkt in der Geschichte gewinnen, so ist ebenso wenig zu verkennen, daß ihre äußere

 Erscheinung eine durchaus andere geworden und daß die zwischenliegende Zeit auf das mannichfachste darauf eingewirkt hat. Die Verbreitung classischer Bildung und Gelehrsamkeit hatte, unterstützt von der wachsenden Liebhaberei am Privatkunstbesitz, zu einer ungeheuren Erweiterung des Stoffs geführt; dem poetischen Bedürfniß, dessen die Kunst trotz des Naturalismus sich nie ganz entschlagen kann, wurde mit Fabelgestalten und Allegorien Genüge geleistet; in der Anordnung der Massen, im Zuge der Linien folgte man mehr und mehr dem herrschenden, unruhigen architektonischen Formengefühl und dem Verlangen nach reicher, mannichfaltiger Gruppierung. Auch für den Geschmack war man auf denselben Weg gewiesen. Man bedurfte, zumal bei der immer schärferen Ausprägung künstlerischer Individualitäten, einer Freiheit, die weder der ernste, gebundene Styl des alten Naturalismus, noch der blos gefällige, aber trockne und herzlose der eben überlebten Periode gewähren konnte. Man strebte nach Glanz und Pracht, nach überraschenden, eindringenden Wirkungen selbst auf Kosten von Schönheit, Adel und Würde und mit Vernachlässigung reiner Zeichnung. Dafür warf sich die Kunst mit dem glücklichsten Erfolg auf das Studium der Farbe und des Lichts, wobei sie nicht nur höchste Naturwahrheit, sondern auch alle Zauber der Frische, Kraft und Harmonie erreichte und für die Gemälde das allgemein, augenblicklich und unwiderstehlich wirksame Mittel der Gesammtstimmung erlangte. Dabei wurde sie unterstützt von einer Technik der Ausführung, die man als das Ergebniß und Erbe der unausgesetzten Bestrebungen mehrer Jahrhunderte ansehen muß, um die bis zur höchsten Virtuosität gesteigerte Freiheit, Leichtigkeit und Voll-

kommenheit der Behandlung einigermaßen begreiflich zu finden. 2. Zeitr.

Hängen der Malerei auf dem Gebiet historischer Darstellung, bei all ihren großen Vorzügen, dennoch unverkennbare Mängel an, so verschwinden diese fast sämmtlich, sobald sie sich der unmittelbaren Darstellung des wirklichen Lebens widmet. Scheint es doch, als seien die Augen jetzt erst aufgethan worden für eine richtige Auffassung der verschiedenen Charaktere unter den Menschen und ihrer individuellen Züge, für den Antheil, den Seele, Geist, Denken, Erlebnisse, Gewohnheiten u. s. w. an der äußern Erscheinung haben.

Den Hauptschauplatz malerischer Thätigkeit in dieser Periode bieten Belgien und Holland; das übrige Deutschland ist dagegen unverhältnißmäßig arm an Talenten. Aber überhaupt war man nur auf wenige hervorragende Erscheinungen beschränkt. Mit ihnen erlosch das schöpferische Kunstvermögen in Deutschland und der Verfall war da, ehe man ihn ahnete.

Die Reisen nach Italien, die nach und nach zur Grundbedingung künstlerischer Bildung und künstlerischen Ruhmes geworden, hatten zu der Werthschätzung, dem Studium, und der Nachahmung der großen Meister von Venedig und Parma, von Bologna, Florenz und Rom geführt und der herrschende Mangel an Eigenthümlichkeit kam den in Italien durch die Caracci aufgestellten Lehren von der Vereinigung der verschiedenen Vorzüge aller Schulen, der Zeichnung der römischen, des Colorits der venetianischen, des Helldunkels von Parma 2c. auf halbem Wege entgegen; nur fügte man etwa noch Rubens und Van Dyck, auch wohl Rembrandt zu Rafael, Tizian, Paul Veronese und

2. Zeitr. Correggio. Man spürte dabei kaum, daß man in einen unlösbaren Widerspruch zwischen Naturalismus und Idealismus kam; und ging um so leichter von den tiefsinnigen Werken der großen Vergangenheit zu den nichtssagenden, prunkhaften Leistungen der Lebenden über, und ahmte die Gefühllosigkeiten und Widersinnigkeiten des italienischen Manierismus um so leichter nach, als man aufgehört hatte, oder nicht daran dachte, seinen Darstellungen die Wahrheit der Empfindung zur Grundlage zu geben. So wurden Nebensachen zur Hauptsache, und die Mittel der Darstellung Kunstzwecke. Man legte immer mehr Werth auf das eigentliche Handwerk, auf die Geschicklichkeit und Schnelligkeit der Ausführung, auf Kraft und Eleganz des Vortrags. An die Stelle wahrer Kunst war somit die Kunstfertigkeit, das Virtuosenthum, getreten.

Der Kreis des Nachahmungswürdigen wurde noch durch die Reisen nach Paris und durch die Bewunderung der französischen Hofmalerei erweitert. Der Versuch durch Gründung von Kunstschulen (Akademien) dem hereinbrechenden Verfall einen Damm entgegenzusetzen, oder wie man vielmehr der Meinung zu sein schien, die unvergleichlichen Errungenschaften einer zum höchsten Gipfel der Vollkommenheit gesteigerten Kunstbildung in möglichst weitem Umfang der lernbegierigen Jugend mitzutheilen, führte zu keiner Besserung der Zustände und vermehrte natürlich nur das Uebel durch Begünstigung und Ausstattung der Talentlosigkeit. Dennoch war alle Welt über die Künstler, wie diese über sich, entzückt. Es war die Zeit der Gnadenketten und Ehrenpfennige. Keine Reichthümer waren groß, keine Ehrenstellen hoch genug, die Kunstverdienste der Männer zu belohnen, deren Werke das Auge für die Natur

und für die Leistungen einer großen beglückten Zeit stumpf und blind gemacht und eben darum von der bereits werdenden Zeit. — wenn sie nicht im Werden untergehen wollte — verworfen werden mußten und Gottlob! verworfen worden sind.

2. Zeitr.

Der Künstler, dessen Name am Eingang der hier geschilderten, glänzend beginnenden und in Dürftigkeit endenden Periode steht, bezeichnet zugleich ihre Richtung und ihren höchsten Höhepunkt. Ausgerüstet mit allen Gaben des Talentes, ursprünglich und eigenthümlich durch und durch, alle Gebiete der Malerei umfassend und erweiternd, wäre er unter dem Beistand eines edlen Formensinnes und geläuterten Geschmacks der größte aller Maler geworden; aber auch ohne diese Eigenschaften steht er als ein Wunder in der Kunstgeschichte da.

P. P. Rubens Leben.

Peter Paul Rubens,*) geboren am Peter- und Paulstag 1577 in Cöln, wohin sein Vater Johann, Doctor der Rechte und Schöff von Antwerpen, vor den politisch-religiösen Zerwürfnissen seiner Heimath seit dem J. 1568 sich geflüchtet, nach dessen Tod aber 1587 mit der Mutter und seinen sechs Geschwistern nach Antwerpen zurückgekehrt,

---

*) Zu den Werken, welche über Rubens Nachricht geben, ist neuerdings ein ziemlich interessantes von Carpenter hinzugekommen, das in französischer Uebersetzung erschienen ist unter dem Titel: Mémoires et documents inédits sur Ant. van Dyck et P. P. Rubens et autres artistes contemporains, publiés d'après les pièces originales des archives royales d'Angleterre, des collections publiques et autres sources par William Hookham Carpenter, traduit de l'Anglais par Louis Hymans. Anvers 1845.

 ward erst zum Pagen, und als das nicht anschlug, für die Laufbahn des Vaters bestimmt, von welcher er bald in die seiner Natur angemessene eines Malers einlenkte. Er lernte zuerst bei dem Landschaftsmaler Verhaegt, dann bei van Oort, und endlich bei Otto van Veen, auf dessen Rath er aber bereits im Jahre 1600 nach Italien ging. Er reiste über Venedig nach Mantua, wo er vom Herzog Vincenzo Gonzaga zum Hofjunker ernannt wurde, und Ende 1601 nach Rom; blieb aber nur kurze Zeit da, um einen längern Aufenthalt in Venedig bei den Werken Tizians und Paolo Veronese's zu machen. Im Auftrag des Herzogs Vincenzo ging Rubens wieder nach Rom, copierte für denselben einige der berühmtesten Bilder und führte einige eigne für den Erzherzog Albrecht für S. Croce, in Gerusalemme aus.*) 1605 ward Rubens vom Herzog Vincenzo, dem Könige von Spanien ein prachtvolles Geschenk (Wagen und Pferde) zu überbringen, nach Madrid gesendet, kehrte aber bald nach Rom zurück, wo sich bereits der Glanz des Ruhmes um seinen Namen gelegt. 1607 verließ er Rom, um mehren Aufträgen zu genügen, welche er von Genua erhalten hatte; die Nachricht aber von der tödtlichen Erkrankung seiner Mutter unterbrach seinen dortigen Aufenthalt; er kehrte im Herbst 1608 nach Antwerpen zurück, ohne indeß seine Mutter noch am Leben zu finden. Durch ein Patent vom 23. Sept. 1609 ward er als erzherzoglicher Hofmaler an seine Heimath gebunden. Er baute sich ein Haus in Antwerpen und heirathete Elisabeth Brandt,

*) Die Mönche des Klosters haben diese Gemälde, eine Dornenkrönung, eine Kreuzigung und eine Kreuzfindung, für 5000 Scudi nach Petersburg verkauft.

die ihm 1614 seinen Sohn Albrecht gebar. 1620 hatte er einen umfassenden Auftrag von der Königin Maria Medicis von Frankreich angenommen, dessen Ausführung ihn (zum zweiten Male) 1625 nach Paris führte. Hier lernte er u. A. den Herzog v. Buckingham kennen und verkaufte an ihn seine reiche Kunstsammlung um 100000 fl. 1628 ward Rubens von dem niederländischen Hof als Abgesandter nach Madrid zu König Philipp IV. geschickt, um ihm die Noth des Landes und die Klagen des Volks vorzutragen. König Philipp (beiläufig gesagt mit seinem Minister Olivarez von der Liebenswürdigkeit des Maler-Diplomaten entzückt), vornehmlich belästigt durch einen Krieg mit England, wirkte dahin, Rubens als Abgesandten des Erzherzogs an den Hof Carls I. nach London zu senden, um den Frieden zu vermitteln; eine schwierige Aufgabe, welche der niederländische Hofmaler übernahm und unter dem Beistand der innern Bedrängnisse von England glücklich löste. Alle diese Wege bezeichnete Rubens durch Ausführung und Zurücklassung großer und zahlreicher Werke seiner Künstlerhand. Von Carl I. zum Ritter ernannt und reich beschenkt, ging er mit dem Friedensprotokoll nach Madrid und wurde daselbst und nachgehends in Brüssel mit Lobsprüchen und Ehrenbezeigungen überhäuft. Im selben Jahre 1630 vermählte er sich (zwei Jahre nach dem Tode seiner ersten Frau) in zweiter Ehe mit Helena Forman, fing aber vom Jahr 1635 an zu kränkeln und erlag wiederholten Gichtanfällen am 30. Mai 1640. Seinem fast unbegrenzten Künstlerruhme fügt die Geschichte das Lob eines durchaus liebenswerthen, namentlich gegen seine Fachgenossen neidlosen, milden, stets dienstbereiten Charakters hinzu. Er liegt in St. Jacob zu Antwerpen begraben, unter einem

2. Zeitr.

2. Zeitr. Gemälde, das er für diesen Zweck selbst ausgeführt, Madonna auf dem Thron mit Heiligen, unter denen er selbst als St. Georg mit seinen beiden Frauen als Martha und Maria steht.

Werke. Die Zahl der von Rubens zurückgelassenen Werke ist nicht zu berechnen und nur mit der allmählich angeblich bis auf Einhundert angewachsenen Zahl seiner Schüler und Gehülfen zu erklären.

Allg. Charakter. Wichtiger als ihre Zahl ist der Umfang, den sie nach der Wahl des Stoffes beschreiben. Als sollte der Künstler, mit welchem ein neuer Zeitabschnitt in der Geschichte der Malerei beginnt, einem jeden Mitarbeiter auf seinem besondern Gebiet mit eigner Hand das Ziel stecken und die Wege bahnen, sehen wir ihn zugleich thätig in allen Fächern, in der Historienmalerei nach allen Richtungen und Unterabtheilungen, wie als Maler von Bildnissen und Conversationsstücken; in Bildern des Lebens von spielenden Kindern, liebenden Paaren, zu Trink- und Prügelscenen, wilden Thieren und blutigen Jagden, zu Landschaften und sogar zu Stillleben, so daß die gesammte Malerei des 17. Jahrhunderts aus ihm allein hervorgegangen zu sein scheint. Dazu kommt, daß er sich auch als Architekt und als Herausgeber eines architektonischen Werkes hervorgethan, wie er denn außer seinem Wohnhaus in Antwerpen auch die Kirche und das Profeßhaus der Jesuiten daselbst gebaut, und in Genua die wichtigsten Kirchen und Paläste in Grund- und Aufriß gezeichnet und in einem eignen Kupferwerk „Palazzi di Genova, raccolti e disegnati da P. P. Rubens. Antwerpiae 1622 mit 139 Kupfern gr. Fol.“ herausgegeben hat.

Was nun den künstlerischen Charakter von Rubens

betrifft, so müssen wir vor allem im Auge behalten, daß ihm ein ungewöhnliches, ja ein so großes Maß von Eigenthümlichkeit gegeben war, daß wenn die eignen Werke seiner Vorgänger wie Copien und Nachbildungen italienischer Meister aussehen, seine Copien nach Tizian, Paolo u. A. für Originale seiner Hand gelten könnten. Geleitet und getragen von dieser kräftigen Originalität erkannte er nur eine Macht, welcher er sich — und zwar freudig — unterwarf: die Natur! Kein Zauber der Kunst, selbst der Rafaels oder der Antiken, wirkte auf ihn wie der des Lebens; diesen in seine Gewalt zu bekommen erschien ihm als die allein würdige Aufgabe des Künstlers und ein Mangel an Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit selber durch die höchste Schönheit nicht zu decken. Das Schöne, Gute und Reizende im Leben mußte natürlich unter diesem Bestreben einer vollkommenen Uebereinstimmung mit der Wahrheit im Abbilde der Kunst an Bedeutung unendlich gewinnen, während das nur Poetisch-Schöne, oder Geschichtlich-Bedeutsame durch dieselbe Bewegung in eine niedere, oft sehr niedrige Sphäre herabgezogen wurde.

2. Zeitr.

Aus diesem Bedürfniß aber nach Naturwahrheit, das wir als einen Grundzug im Charakter von Rubens anerkennen müssen, ging bei ihm zunächst einer seiner größten und glänzendsten Vorzüge, sein lebenswahres und lebenswarmes Colorit hervor, mit welchem er seine Zeitgenossen derart überraschte und zur Bewunderung hinriß, daß Guido Reni bei dem ersten Bilde von ihm, das er sah, ausrief: „Mischt dieser Maler Blut unter seine Farben?" Der Tod löscht alle Farbe aus: so ist die Farbe eines der sprechendsten Zeichen des Lebens. Wollte Rubens die Wahrheit des Lebens für seine Gemälde, so mußte er vor allem das

 am meisten sichtliche Zeichen des Lebens, die Farbe, in seiner Gewalt haben. Und er hatte sie. Die Farbe schien unter seinen Händen zu blühen, wie ein Frühlingsblumenfeld — man denke an die Kinder mit dem Fruchtgewinde in der Pinakothek zu München, und an so viele Bildnisse! — oder in Licht getaucht und mit einem goldnen Schimmer übergossen, wie bei dem wunderherrlichen Votivbild der Madonna von San Ildefonso im Belvedere zu Wien; ja so von Licht und Wärme gesättigt, daß auch die Schatten davon durchdrungen die reizvollen Zauber des Helldunkels aufschließen und leuchten, wie in dem berühmten „Chapeau de paille" in der Sammlung Sir Robert Peels in London. Im Farbenton, im Grad der Sättigung hatte er sich offenbar die Venetianer zum Muster genommen und bald die Tiefe und Kraft Tizians (wie bei Simson und Delila, bei der Kreuzabnahme ꝛc.) bald den Lichtglanz Paul Veronese's (Anbetung der Könige ꝛc.) zu eigen gemacht.

Mit diesem weitüberwiegenden Talent für die Farbe in all ihren Stimmungen und Abstufungen von der Kindheit zum Alter, von der lachendsten Lust zu tiefem Ernst, zu Trauer und Leid, von der höchsten Schönheit bis zur abschreckendsten Häßlichkeit, steht bei Rubens der Formensinn nicht im Gleichgewicht. Wohl kannte er die Natur auch von dieser Seite vollkommen, Verhältnisse und Gestaltung der Körper und aller Körpertheile; allein er liebte es mehr, sie nur anzudeuten, als klar oder gar streng sie durchzubilden, offenbar zu Gunsten der Farbe, die sich mit sorgfältiger oder nachdrücklicher Behandlung der Form nicht wohl verträgt, wie einerseits die römische und florentinische, anderseits die venetianische und parmesanische Malerschule gezeigt, und wie u. A. Rubens an seinem und seiner ersten

Frau Bildniß in der Pinakothek zu München und
dessen wenigstens verhältnißmäßig besonders ausführlicher Zeichnung an sich selbst erfahren. Seine Formen sind aber nicht nur nicht durchgebildet — im strengen Sinne, — sondern sie ermangeln auch durchgehends des Adels, der Schönheit und der Anmuth. In der Regel betrachtet man seine Gestalten der Formenbildung nach sämmtlich als treue Nachahmungen niederländischer, flämischer Modelle, ohne zu bedenken, daß diese eigenthümlich derben Fleischmassen und dieser grobe Gliederbau sich nur bei Rubens und in seiner Schule, sonst aber weder gegenwärtig im Leben häufiger als anderswo, noch auch bei seinen Zeit- und Kunstgenossen, die sich ja auch an die heimische Natur hielten, vorfinden. Zur Erklärung dieses offenbaren Mangels an Schönheitsinn bleibt bei Rubens nichts übrig, als seine energische Hinneigung zur Naturwahrheit, die in den niedern Lebenserscheinungen mehr Befriedigung fand, als in den höhern, bei denen Bildung und Mode einen Zug der Natur nach dem andern vor seinen Augen auszulöschen drohten, oder ausgelöscht hatten. Das Rohe und Derbe mochte ihm natürlicher und darum wahrer erscheinen, als das Hohe und Feine.

Es kann deßhalb bei Rubens nicht wohl von Styl im Sinn der alten Kunst, der immer eine eigne, selbstständige Formenbildung nach den Gesetzen einfacher Größe und Schönheit voraussetzt, die Rede sein. Dies tritt besonders — deutlicher sogar noch als beim Nackten — an der Weise seiner Gewandung hervor. Gewänder spielen überhaupt keine große Rolle bei ihm; er hatte dafür Trachten, Kleider und Rüstungen; letztere nach Römerart, aber ziemlich entstellt und modernisiert, erstere ganz modern.

2. Zeitr. Nur wo ein freies Gewand, ein großes Tuch, ein Mantel ꝛc. unvermeidlich geworden, bei einem Gott Vater, einem Apostel ꝛc. brachte er eines an, aber in willkührlichen, meist gebrochenen Massen oder formlosen Faltenzügen und Flächen. Für die Anordnung eines schönen und ausdrucksvollen Gewandes fehlten ihm Phantasie und Geschmack, und seine Vorliebe für die Wirkung der Farbe führte ihn ohnehin, wie seine großen Lehrmeister, die Venetianer, zu dem klein gebrochnen Gefälte, neben welchem die breiten Massen der Carnation um so sinnenfälliger hervortreten.

Obschon der Sinn für Naturwahrheit in der künstlerischen Richtung von Rubens sich zunächst nur auf die äußere Erscheinung bezieht, so tritt doch sein Talent nicht minder leuchtend hervor, wo er die geistige Triebkraft derselben sichtbar machen konnte. Die große und nicht sehr allgemeine Gabe, den Charakter eines Menschen nach dem Leben zu schildern, macht unter Mitwirkung seiner übrigen künstlerischen Verdienste seine Bildnisse zu unübertroffnen Meisterwerken, aus denen uns die einzelnen Personen mit ihren Neigungen und Gewohnheiten, heftigen oder ruhigen Gemüthsverfassungen, heitern oder ernsten Stimmungen, freundlichen oder feindlichen Gesinnungen, kurz mit ihrem ganzen Thun und Lassen leibhaftig entgegentreten. Ich erinnere nur an das prachtvoll-ernste Bild der „vier Philosophen" in der Galerie Pitti in Florenz, Rubens selbst, sein Bruder Philipp, Justus Lipsius und Hugo Grotius; ferner an sein und seiner ersten Frau Bildniß voll Gemüth und Glückseligkeit, an das liebreizende Angesicht seiner zweiten Frau, an das heitre zufriedene des Dr. van Thulden, an das markdurchdringende des Franziskaner-Generals, sämmtlich in der Pinakothek zu München; an seine

Bildnisse.

jugendfrischen Söhne in der Dresdner Sammlung, an die vornehme Haltung der fürstlichen Bildnisse, z. B. der Infantin Isabella und des Erzherzogs Albrecht im Belvedere zu Wien; an das charaktervolle Bild Pipins I. von Brabant und seiner Tochter Beggha (ich kenne nur den Kupferstich von van den Steen), das offenbar diese Namen wirklichen Personen nur unterlegt; u. s. w.

2. Zeitr.

Zugleich wußte er der Bildnißmalerei durch freie Zusammenstellungen neue und eigenthümliche Reize abzugewinnen, indem er sie von einzelnen Individuen auf Gesellschaften übertrug, wie z. B. im sogenannten „Liebesgarten" in Dresden, wo sich eine Anzahl befreundeter Personen beiderlei Geschlechts — er selber mit seiner Frau ist dabei — in heitrem Behagen und unter der Herrschaft zärtlicher Empfindungen, von Liebesgöttern umschwebt, in einem reizenden Garten zusammengefunden. — Dahin muß man ein anderes Bild rechnen, das sich in der Pinakothek von München befindet, wo Rubens mit seiner zweiten Frau, gefolgt vom ältesten Sohne, in seinem Garten spazieren geht, und eine Magd vor dem prächtigen Gartenhaus seinem Pfau Futter gibt; ferner das reizvolle Bild in Blenheim, wo seine zweite Frau neben ihm das Kindchen am Gängelbande führt (gestochen von M. Ardell). Auch gehören in diese Classe, der man den Namen der Conversationsstücke gegeben hat, noch zwei durch Schönheit besonders ausgezeichnete Bilder im neuen Palaste zu Madrid, das eine mit zwei Damen in einem reich mit Statuen, Gemälden und wissenschaftlichen Instrumenten ausgestatteten Zimmer, davon die erste vor einem mit Blumen und Schmuck bedeckten Tische in einen kleinen Spiegel sieht, während ein Liebesgott ihr ein männliches Bildniß vorhält,

Conversationsbilder.

2. Zeitr. die zweite hinter dem Tisch stehend sich mit Blumen bekränzt, die ihr ein zweiter Amor anbietet. Auf dem andern Bilde sieht man in einem ähnlichen Zimmer eine Dame beim Austernfrühstück, dabei zwei Frauen, die eine mit einer Laute, die andere mit einer Katze; ein Diener trägt Speisen auf. Auch muß man das Bildniß von Rubens und seiner zweiten Frau in einer sehr zärtlichen Schäferstunde, lebensgroße Figuren in der Pinakothek zu München, hierher zählen.

Historie. Betrachten wir nun Rubens als Historienmaler, so müssen wir vor allem die große Menge und Verschiedenartigkeit des Stoffs anstaunen, welche er ohne merklichen Unterschied mit einer Leichtigkeit bewältigt hat, wie kaum je ein anderer Künstler. Wir finden bei ihm christlich-religiöse, alt- und neutestamentliche Gegenstände, Legenden und Wundergeschichten, Götterfabeln und Allegorien, Erzählungen der alten Dichter, Begebenheiten aus der alten, aus der neueren und der neuesten Geschichte in einzelnen Bildern oder ganzen Reihenfolgen.

In Betreff der Ausführung von Aufgaben dieser Art kommt es zuerst auf das Maß der Objectivität an, über welches der Künstler gebietet und auf das Verhältniß seiner subjectiven Anschauung dazu. Denn immer muß die Außenwelt, um zum Kunstwerk zu werden, ihren Weg durch das künstlerische Individuum nehmen und sich gefallen lassen, was auf diesem Wege mit ihr vorgenommen wird. Der höchste Grad von Objectivität wäre erreicht, wenn der Künstler möglichst wenig daran ändern und seine geschichtlichen Charaktere hinstellen würde wie seine Bildnisse nach dem Leben. Nun ist es aber dem geschichtlichen Charakter eigen, nicht nur ein Individuum zu sein, sondern auch die

Merkmale seiner Wirkung in der Geschichte an sich zu tra- 2. Zeitr.
gen, d. h. so zu erscheinen, wie er sich in der Vorstellung
der Menschen festgesetzt hat, wie denn — um nur ein Bei-
spiel zu nennen — eine Maria im christlichen Bewußtsein
eine andere ist, als sie in Nazareth war. Hieraus entsteht
die weitere Anforderung an die Kunst, die in der Geschichte
niedergelegten Vorstellungen von Individuen getreulich ab-
zuspiegeln, und eine doppelte unsichtbare Welt steht vor ihr,
die der Vergangenheit und die des Gedankens, in welche sie
sich mit der Kraft der Objectivität versenken und deren
Bilder sie uns nach eigner subjectiver Anschauungsweise
vorführen soll. Für diese Thätigkeit ist der Künstler an
das innere Auge gewiesen, wie bei der Nachbildung der
Wirklichkeit an das äußere; und die Beschaffenheit dieses
Organs und seine größere oder geringere Selbstständigkeit
gegen das äußere Auge bestimmt das Maß sowohl der ob-
jectiven Wahrheit, als ihrer subjectiven Auffassung. Ein
je offeneres Auge nun Rubens für die sichtbare, wirkliche
Welt hatte, desto ferner lag ihm eine Welt der Vergan-
genheit oder des bloßen Gedankens, und je weniger er die
innere Sehkraft für diese besaß oder geschärft hatte, um so
abhängiger mußte sie von der äußeren sein, um so sicherer
mußte sie von dieser und ihren aus dem Leben gewonne-
nen Eindrücken die Umrisse sich bestimmen lassen von al-
lem, was an ihr vorübergeführt wurde. Hiermit mußte
eine mehr äußere Wahrheit an die Stelle der inneren tre-
ten. Seine Charaktere, die als Bildnisse Lebender spre-
chende Persönlichkeiten sind, nehmen an Individualität und
Bedeutsamkeit der Züge ab, je weiter sie von Gegenwart
und Wirklichkeit abliegen. Und so tritt bei ihm kein Un-
terschied hervor zwischen wirklichen und Phantasie-Gestalten,

2. Zeitr. zwischen Göttern und Menschen, zwischen Zeiten und Völkern, und selbst ganz klar umschriebene historische oder poetische Charaktere, wie etwa ein Mars, ein Alexander, Decius, Cäsar und ein romantischer Ritter, sondern sich durch keinen bezeichnenden Zug von einander; und es wurde ihm leicht, eine und dieselbe Gruppe von einer knieenden Mutter mit zwei Kindern einmal als Latona mit Apoll und Diana zu verwenden, welche die das Wasser trübenden Bauern in Frösche verwandelt, und ein andermal als eine Beterin vor dem Thron der Madonna.

Was indeß seiner Phantasie an dieser Seite an Beweglichkeit abging, das war ihr an einer andern hundertfältig ersetzt. War ihm ein Einblick in die geschichtlichen Charaktere und ihr inneres Leben versagt, so stand die äußere Handlung mit um so größerer Klarheit und Bestimmtheit vor seiner Einbildungskraft. Denn unbedenklich die hervorragendste Gabe unter allen, womit die freigebige Natur ihn überschüttet hat, ist das Talent dramatischer Darstellung, um dessen willen er von jeher und mit Recht dem großen Britten an die Seite gesetzt worden ist. Wie Shakespeare kann er uns durch die Lebendigkeit, den Zusammenhang und die Ueberzeugungskraft der Darstellung so hinreißen, daß wir die Kunst vergessen und nur noch die Handlung oder das Ereigniß sehen.

Darstellung.

Zur richtigen Würdigung dieser seiner größten künstlerischen Eigenschaft ist es nöthig, sich über seine Art der Auffassung eines historischen Gegenstandes im Allgemeinen klare Rechenschaft zu geben.

Seinem ganzen Naturell nach nahm Rubens eine Begebenheit — gleichviel ob sie von der Religion und Kirche, von der Dichtkunst, der Geschichte oder dem Leben der Ge-

genwart überliefert worden — einfach als solche, in ihrer 2. Zeitr.
äußern Erscheinung, als einen möglichen, wahrscheinlichen, wahren Vorgang; realistisch, naturalistisch. Allein er hatte zugleich doch auch das Bedürfniß, sie nach einer innern Geltung, nach ihrer geistigen Deutung oder Bedeutung, d. h. idealistisch oder poetisch aufzufassen. Für diese letztere Auffassung stehen der Kunst viele Mittel zu Gebote: außer der poetischen Conception, einem das Ganze durchdringenden und zusammenhaltenden Gedanken, die maßvolle Anordnung nach dem Gesetz der einheitlichen Spitze, des Gleichgewichts und des Ebenmaßes; ideale Formen, eine höhere Stimmung durch Farbe und Licht, eine gesteigerte Ausdrucksweise (Glanz, Pracht, Pathos); endlich noch die überirdischen, symbolischen oder blos allegorischen Gestalten. Von all diesen Mitteln mit nur wenigen Ausnahmen hat Rubens den ausgedehntesten Gebrauch gemacht, unbekümmert allerdings um den principiellen Gegensatz der beiden Auffassungsweisen und ebenso unbekümmert um die Verschiedenheit des mehr oder oder weniger poetischen Stoffs, dessen Behandlung er unternahm. Es liegt aber auf der Hand, daß der Unterschied des Stoffs für die Art der Auffassung von Bedeutung ist, daß der eine Gegenstand sich mehr für eine ideale, der andere mehr für eine natürliche Anschauung eignet und demgemäße Mittel der Darstellung in Anspruch nimmt. Liegen aber in der Uebereinstimmung eines Gegenstandes mit der Weise der Auffassung und ebenso in der richtigen Wahl und Uebereinstimmung der Mittel der Darstellung damit und unter sich die Vorbedingungen ihrer dramatischen Wirkung, so mußte eine Vermengung derselben die letztere schwächen, selbst bei einer so mächtigen Darstellungsgabe als die des Rubens war.

2. Zeitr. Vergegenwärtigen wir uns diese als das Vermögen, ein Ereigniß in seiner äußern Erscheinung uns bis zur überzeugendsten Wahrscheinlichkeit im Bilde vorzuführen, so daß wir keine Bewegung der Handelnden, sowohl der Gliedmaßen als der ganzen Körper, ohne klare Absicht, sichtliche Veranlassung und bestimmten Erfolg, und eine jede von den entsprechenden Mienen begleitet sehen, daß die Anstrengungen des Kampfes, Kraft des Angriffs wie des Widerstands, Siegeslust wie Flucht und Ermattung, Kühnheit und Glück, wie Furcht, Angst und Entsetzen, Lüsternheit und Liebe wie Zorn und Abscheu nicht nur in Andeutungen, sondern mit der hinreißenden Gewalt des wirklichen Lebens vor uns stehen, so ergibt es sich von selbst, daß dem wirklichen Leben entnommene Gegenstände, ganz naturgemäße Handlungen und Begebenheiten, gleichviel ob sie uns die heilige oder die profane Geschichte und Dichtkunst mittheilen, von Rubens in unübertrefflicher Vollkommenheit dargestellt werden konnten.

Die dem wirklichen Leben entlehnten Darstellungen, namentlich die großen Jagdbilder, in denen seine Phantasie sich glänzend bewährte, sollen weiter unten besprochen werden. Hier, wo wir ihn als Historienmaler zu erkennen haben, folgen wir ihm zunächst auf das höher gelegene Gebiet menschlicher Kampf- und Schlachtscenen, wo sich das Interesse zugleich theilt und steigert, und wo seine Ueberlegenheit im Ausdruck der Handlung im hellsten Lichte erscheint. Ich nenne zuerst von allen hierher gehörigen Bildern die Amazonenschlacht, ein Werk, das ganz allein seinen Urheber unter die größten Künstler aller Zeiten gestellt haben würde. Es war für einen Herrn van der Geest gemalt und ist mit der Düsseldorfer Galerie nach

Amazonenschlacht.

SIMSON UND DELILA.

München und in die Pinakothek gekommen. Die dar- 2. Zeitr.
gestellte Kampfscene findet auf einer einbogigen Brücke über den Fluß Thermodon statt. Eine Amazone wird vom Pferde gerissen, eine andere von dem ihrigen geschleift; zwei andere stürzen kopfüber mit ihren Rossen in den Fluß und eine dritte durchbohrt noch sich umsehend im Herabsetzen von der Brücke mit der Lanze ihren Verfolger; wieder andere suchen sich schwimmend zu retten, und noch andere liegen getödtet und entkleidet am steil abfallenden Ufer; selbst die Pferde nehmen mit ihrem Gebiß thätigen Antheil am erbitterten Kampfe, der in Einen Moment zusammengedrängt in aller Klarheit der Entscheidung und allem Feuer der aufs höchste gesteigerten Leidenschaft, vor unsern Augen vorübergeführt wird.

Ebenso groß und unübertroffen ist Rubens in dem Bilde von der Gefangennehmung Simsons, gleichfalls in der Pinakothek zu München.*) Hier ist kein Zweifel über Simson.
den Ausgang des Kampfes! Der Ueberfall ist vollkommen gelungen; vergeblich ist der gewaltige Kraftaufwand und Widerstand des Helden, und die siegreiche Schadenfreude der verschmitzten Buhlerin spricht ihm in doppelter Beziehung sein Urtheil. Jede Stellung, jedes Glied, jeder Muskel und jede Miene spricht; wir sind Augenzeugen der Handlung und zwar im entscheidenden Momente, welcher Anfang und Ende in sich schließt.**)

In fast gleicher Stärke versetzt uns das berühmte und herrliche Bild von der Kreuzabnahme in Antwerpen un- Kreuzabnahme.
mittelbar in die Handlnng. Die Nägel sind ausgezogen; der Körper des Heilandes ist vom Holz abgelöst und wird mit Hülfe eines untergelegten Tuches herabgelassen. Die

---

*) Siehe die beiliegende Abbildung III.

**) Gestochen von Matham, von V. Green; lith. von F. Piloty.

 auf den obersten Sprossen der Leitern stehenden Männer, die die Arme frei gemacht, halten nun das Tuch, Einer sogar mit den Zähnen, und die Arme; Johannes nimmt mit vorgeschobenem Leib, den rechten Fuß auf die unterste Sprosse einer Leiter gestemmt, die ganze Last des sanft herabgleitenden Leichnams; nur Joseph von Arimathia unterstützt den rechten Arm und Nicodemus, der oben behülflich gewesen, steigt die Leiter herab, um Johannes beizustehen. Neben dieser gewissermaßen rein äußerlichen, aber von Mitgefühl und Liebe sichtlich durchwärmten Thätigkeit gibt uns das Bild zugleich die nur innerliche Theilnahme der Frauen; ängstlich, als könnte sie damit den Fall verhüten, hebt die Mutter die Hand und das thränenschwere Antlitz empor; tief ergriffen umfaßt Magdalena die Füße, die sie einst gesalbt, und Maria Jacobi berührt wenigstens das darum geschlagene Tuch, um doch Einen Ausweg für ihr Schmerzgefühl zu haben. Der Vorgang steht Zug für Zug in Wirklichkeit vor uns.*)

In allen diesen und ähnlichen Darstellungen haben wir Ereignisse und Begebenheiten vor uns, die ohne alle übernatürlichen Mittel in voller Uebereinstimmung mit allgemeiner Erfahrung und den Gesetzen der Wirklichkeit vor sich gehen. Hier steht also dem energischen Naturalismus der Rubens'schen Auffassungsweise bei der Darstellung nichts im Wege und diese konnte ihren Gipfel erreichen. Anders zeigt sie sich, wo es ein Ereigniß gilt, dessen Erscheinung sich nicht nur nicht auf die Gesetze der Natur stützt, sondern das im geraden Widerspruch mit ihnen stattgefunden haben will und allein stattgefunden haben kann. Wunder-

*) Von diesem Bilde ist in andrer Beziehung noch einmal die Rede S. 104.

geschichten und Fabeln widersprechen mit ihrem Begriff einer naturgemäßen Erscheinung und vertragen deßhalb keine ernstlich gemeinte naturwahre Darstellung. Weit entfernt, durch eine solche an Wärme oder Glaubwürdigkeit zu gewinnen, werden sie zu einer scenischen Aufführung herabgedrückt, bei welcher die mitwirkenden Personen die gemeinten nicht sind, sondern nur sie vorstellen. Die außerordentliche, man möchte sagen täuschende Naturwahrheit, mit welcher der heil. Ignatius von Loyola auf dem großen (für die Jesuiten in Antwerpen gemalten, jetzt im Belvedere zu Wien befindlichen) Bilde zum Schrecken und Entsetzen der Umstehenden Teufel austreibt, mit derselben Sicherheit, als gält es einen Splitter auszuziehen, oder der heil. Franz (ebendaselbst) Todte erweckt, und damit die staunende Zuschauer-Menge wie mit dem Gelingen eines höchst schwierigen Experiments überrascht, läßt uns vollkommen theilnahmlos und kalt, weil der Widerspruch der Erfahrung und des wirklichen Lebens der Darstellung den Charakter einer Begebenheit nimmt und die darin auftretenden Personen nur eine übertragene Rolle spielen läßt. Der Hercules im neuen Palaste zu Madrid wird trotz seiner Bildnißfigur und der andalusischen Rosse vor seinem Siegeswagen uns die Fabelgestalt des Gottes nicht näher bringen, obschon niedriger stellen.

2. Zeitr.

Wunder des heil. Ignatius.

des heil. Franz.

Wenn in diesen und ähnlichen Fällen die dramatische Darstellungsweise unter der Herrschaft des Naturalismus zur theatralischen wird, und dadurch schon an ihrer poetischen Wirkung verliert, so wird sie davon noch mehr einbüßen da, wo der Nachdruck der Handlung gar nicht oder nur zum Theil in der materiellen Wahrheit, sondern vielmehr in ihrer höhern Bedeutung liegt. Der Tod eines Märtyrers sinkt zur bloßen Henkerscene herab, wenn uns der Künstler vornehm-

2. Zeitr. lich die Leiden des dem Tode Geweiheten oder die Anstrengungen und die Mordlust der Marterknechte als den Kern des Ereignisses zu kosten gibt, wie Rubens dies bei der Kreuzigung Petri in der Peterskirche zu Cöln, der Verbrennung des heil. Laurentius auf dem Rost in München und vielen ähnlichen Bildern gethan. Am ungeeignetsten und darum gewiß am wirkungslosesten erscheint diese naturwahre dramatische Darstellungsweise im Reiche der Gedanken, in einer übersinnlichen Welt. Der Sturz der Engel, die Höllenfahrt der Verdammten, der Kampf mit den Teufeln, die Auferstehung und Himmelfahrt der Gerechten u. s. w. verlieren unter der Versinnlichung des Vorgangs alle geistige Bedeutung. Ist es in solcher Darstellung ein Kampf wie der auf dem Schlachtfeld oder im Wirthshaus, wo die Leidenschaften regieren, wo Körperstärke, Geschicklichkeit, Gewandtheit den Ausschlag geben, so fehlt uns dafür bei den genannten Aufgaben die Unterlage der Wirklichkeit; und zugleich läßt uns die körperlich wahre Darstellung nicht die Schilderung von Seelenzuständen darin vermuthen. Sehe ich, wie die Seligen unter großen Anstrengungen ihrer Schutzengel oder Schutzheiligen in den Himmel gehoben oder gezogen werden, und seh' ich obendrein diese Seligen mit aller Fülle des irdisches Fleisches begabt, so habe ich einen nur äußerlichen, sinnlichen Vorgang vor mir, bei welchem das Bewußtsein oder der Ausdruck der Seligkeit zur Nebensache geworden, oder gar nicht vorhanden ist. Wir sehen also auch hier wieder die Kraft der dramatischen Darstellung nutzlos verschwendet, weil sie sich bei einem rein idealen Gegenstand von einer realistischen Auffassungsweise hat bestimmen lassen.

Kreuzigung Petri rc.

Nicht sowohl nutzlos, als vielmehr schädlich erweist

2. Zeitr.

Erotische Scenen.

sie sich aber bei Gegenständen bedenklicher Art. Rubens erging sich gern in der Schilderung üppiger und schlüpfriger Scenen, und hier überschritt er, zumal bei dem Nachdruck, den er auf eine naturwahre, derbe Körperhaftigkeit legte, sehr häufig die Grenzen des Erlaubten. Wollte man ihm auch bei der Venus und dem Mars, bei Waldnymphen und Satyrn Einiges nachsehen, so ist doch bei biblischen Gegenständen das Hervorsuchen des Sinnenreizes unangemessen und verletzend, wie z. B. bei seinem Lot auf der Flucht aus Sodom (im Schloß zu Blenheim), wo er uns zwischen dem bethörten und berauschten Greis und seinen manndurstigen Töchtern einen Auftritt mit ansehen läßt, vor welchem der Vorhang lang gefallen sein mußte. Und dennoch hat er diese Scene mit leichten Veränderungen öfter gemalt. Ebenso hatte er eine Vorliebe für die Geschichte der keuschen Susanna im Bade; soviel wir aber auch Bearbeitungen derselben von ihm haben, bei keiner tritt uns die Tugendhaftigkeit Susanna's als das Motiv der Darstellung entgegen, sondern vielmehr die Lüsternheit der Alten und die Ursache ihrer Erregung. Am weitesten geht darin das für die keusche Frau Anna Römer-Vischers in Antwerpen gemalte (1620 von Vorstermann gestochene) Bild, auf welchem Susanna, ohne alle Schönheit der Form und Bewegung, nichts ist, als ein weiblicher Körper, der die Begierde zweier alter Sünder erregt, davon der Eine ihr das schützende Tuch, das sie zwischen die Schenkel geklemmt, abziehen, der Andere abschmeicheln will, während sie sich nach uns umsieht, als wollte sie fragen: „Geb' ich mir nicht recht viel Mühe mit dem Schutze meiner Unschuld?“ Hier kommt offenbar bei der täuschend wahren Schilderung der Sünde die Tugend zu kurz.

2. Zeitr.

Den übelsten Gebrauch jedoch von seiner staunenerregenden dramatischen Kraft macht Rubens bei den Darstellungen des Schrecklichen, Gräßlichen und Entsetzlichen. Noch hatte kein Lessing mit der Schärfe des Verstandes die Scheidelinie gezogen zwischen Dichtkunst und Malerei und erhärtet, daß nicht alles was jener erlaubt ist, die ihre Bilder nur vor die Einbildungskraft, nicht vor die Sinne stellt, und durch ein nachfolgendes Wort den Eindruck des vorausgeschickten schwächen oder gar aufheben kann, auch der bildenden Kunst frei steht, deren Gestalten und Mienen klar umschrieben und unwandelbar unmittelbar und immerfort auf uns wirken. Vielleicht, daß das Wort der Mäßigung, selbst in der durch die Gräuelscenen des (dreißigjährigen) Kriegs gegen das Gräßliche etwas abgehärteten Zeit einen Einfluß auf den Künstler ausgeübt und seiner Maßlosigkeit eine Schranke gesetzt hätte. Schaudererregend ist seine Ausmalung der Höllenplagen, wie Schlangen, Drachen, Teufel, Ungeheuer und Ungestalten aller Art und Farbe über die der Verdammniß verfallenen Menschen, besonders über die Weiber herfallen, sie zerkratzen, zerbeißen, zerfleischen, durchbohren und verbrennen. Allein hinter dem Spiel dieser grauenhaften Phantasie steht keine Wirklichkeit, keine Möglichkeit. Wo dagegen eine Gräuelthat aus der Geschichte mit derselben drastischen Wahrheit vorgetragen wird; wenn uns Rubens z. B. in seinem Bilde des bethlehemitischen Kindermords in der Pinakothek zu München den zur Raserei gewordenen Schmerz der Mutterliebe zeigt, wie eine Mutter mit der Wuth einer gereizten Tigerin dem Mörder ihres Kindes die Augen auskratzt, eine andere zur Abwehr in die Schneide des gezückten Dolches greift und sich die Hand durchschneidet, eine

Kindermord.



AUS DEM K[illegible].

dritte wie eine Hyäne in den Arm des Verfolgers beißt, eine vierte im blassen Wahnsinn die blutende Leiche ihres Kindes herzt und küßt; wie die ganze Scene haarsträubender Grausamkeit in den scheußlichsten Zügen, ohne die leiseste Milderung durch irgend ein Mittel der Kunst, vielmehr mit der höchsten Steigerung der Leidenschaften ins Bestialische uns vorgeführt wird, so müssen wir erkennen, daß hier die Kunst ihre Aufgabe verkannt, daß sie zwar anstaunenswerthe, unbegreifliche Kräfte entwickelt, aber ihre Grenzen weit überschritten habe.*) — Soll ich noch ein Bild der Art anführen, so ist es das vom Tode des Holofernes, ehedem in der Galerie von Salzdahlum, wo Judith dem krampfhaft sich streckenden Assyrer mit einem Hackmesser langsam den Kopf abschneidet, mit einer Ruhe und Kaltblütigkeit, welche gegen die unter der Marter des kalten Eisens gräßlich verzerrten Züge und verdrehten Augen des Ermordeten einen Entsetzen erregenden Contrast bildet.

2. Zeitr. — Holofernes.

Gegen das Uebergewicht einer solchen energisch-natürlichen Darstellweise, wie wir sie in verschiedenen Richtungen und Abstufungen verfolgt, legte Rubens gern eines der obengenannten poetischen Hülfsmittel in die andere Wagschale. Eines der wirksamsten, über das er zugleich mit voller Freiheit und Meisterschaft gebot, ist die höhere Stimmung, die ein Gemälde durch Licht und Farbe erhalten kann. Durch seine außerordentliche Heiterkeit und Frische des Farbentons bringt uns ein Gemälde wie das des Venusfestes in Wien in eine so fröhliche, mitgenießende Bewegung, daß wir die Züge aus dem niedern Leben, die Rubens eingemischt, milder ansehen und wirkliche

Stimmung.

*) S. die beiliegende Abbildung einer Scene aus diesem Gemälde.

 Unarten vielleicht gar nicht bemerken. Die tiefe, ernste, tragische und stets vollkommen harmonische Stimmung der Farben in allen Schilderungen von Gräuelscenen entrückt diese doch einigermaßen der Wirklichkeit, welcher solche Stimmungen nicht eigen sind; ein Lichtglanz aber, wie er über die Auferstehung der Frommen (in München) verbreitet ist, gibt uns sogleich ein so volles Genügen, daß wir auf die materiellen Anstrengungen der Seligen für ihre Himmelfahrt gar nicht achten.

Gelingt es nun Rubens schon bei widerstrebenden Stoffen, den ungünstigen Eindruck seiner naturalistischen Auffassungsweise durch das Mittel von Farbe und Licht zu schwächen, so muß der Erfolg ein doppelt günstiger sein, wo der Gegenstand und seine Behandlung in theilweiser oder in voller Uebereinstimmung stehen. Und so ist es in der That und zwar um so nachdrücklicher, als Rubens es verstand, jedem Gegenstand seine passende Färbung, seine ganz besonders entsprechende Stimmung zu geben, so daß man schon von weitem das Feierliche vom nur Ernsten, das Heitere vom Lustigen und vom Festlichen, das Rührende vom Tragischen am bloßen Farbenton unterscheidet und Schrecken und Gräul schon von fern daran erkennt, so wie Anmuth und beglückenden Liebreiz. Wollte man Beispiele anführen, so müßte man seine Werke, eines nach dem andern nennen. Dennoch darf eines vor allen genannt werden, weil es sich durch die höchste Vollkommenheit der hier gerühmten Gabe auszeichnet: das ist das mehrerwähnte Bild vom heil. Ildefonso in Wien, das durch die Wärme seiner Farben und durch den darüber ausgegossenen sonnigen Lichtschimmer schon lange ehe man sich ihm naht und die Einzelheiten erkennt, den Eindruck eines in allen Be-

ziehungen hochbeglückten und überdies durch Festesfreude noch höher gehobenen Daseins gibt.

2. Zeitr.

Zu den Mitteln, durch welche, wie oben gesagt, die bildende Kunst ihren größern oder geringern Antheil an poetischer Auffassung bethätiget, gehört ferner die Weise des Ausdrucks, das allgemeine Gehaben und Sichgebahren der Gestalten, das was man in der Dichtkunst die „Sprache" zu nennen pflegt. Diese Ausdrucksweise, die vornehmlich in der Bewegung der Gestalten und Glieder liegt, kann ganz ungesucht natürlich, sie kann über das Gewöhnliche gehoben und gesteigert, oder auch unter dieses Maß in eine niedere Sphäre herabgezogen sein. Offenbar wird auch hier zunächst der Gegenstand bestimmend wirken, da eine Bacchantin nicht wohl in der Haltung einer Prinzessin, ein Heiliger nicht im Tänzerschritt auftreten kann. Allein die Auffassungsweise übt zugleich ihren bestimmenden Einfluß; der Realismus oder Naturalismus verträgt nicht dieselbe Tonhöhe des Ausdrucks, als der Idealismus, wie der Prosa nicht alle Wendungen und Erhebungen der Poesie gestattet sind. Eine glückliche Uebereinstimmung des Gegenstandes, der Auffassung und der Ausdrucksweise gehört zu den Vorbedingungen eines guten Erfolgs; und darum vermissen wir ihn häufig bei den Werken von Rubens. Wo er heiteres, harmloses Leben, fröhlichen Sinnengenuß schildert, wie im Liebesgarten zu Dresden, in den Kindern, die den schweren Fruchtkranz schleppen, und in den schlafenden Nymphen zu München, selbst noch (einige Ungezogenheiten abgerechnet) in dem Fest der Venus mit der lieblichen Amoretten-Schaar zu Wien u. s. w.; ferner wo er rein menschliche Gefühle der Reue und des Vertrauens, der Güte und

Ausdrucksweise.

2. Zeitr. des Wohlwollens ausdrücken will, wie in Christus mit den reuigen Sündern in München, trifft er, von seinem Sinn für einfache Wahrheit geleitet, durch keinen Nebengedanken gestört, fast immer den rechten Ton. Dasselbe gelingt ihm in der Regel bei solchen religiösen Gegenständen, die eines kirchlichen Glaubens-Apparates nicht bedürfen, oder wenigstens eine rein menschliche Auffassungsweise zulassen. Das sind vor allen Dingen die Schilderungen des Familienlebens Christi und seiner Aeltern. Rubens hat viele „heilige Familien" gemalt, und wo es ihm sichtlich auf nichts anderes ankam, als auf die Darstellung der Mutterlust, des ehelichen und häuslichen Glücks u. s. w., ist seine Kunst gewinnend und fesselnd. Zu den anmuthigen Gemälden der Art gehört die Erziehung der heil. Jungfrau im Museum zu Antwerpen; das Christkind mit dem kleinen Johannes im Freien, im Museum zu Berlin; die heiligen Familien (des Joseph und des Zacharias) im Belvedere zu Wien u. s. w. Auch die Anbetung der Hirten, für Petr. Venius gemalt (davon ich nur den von Vorstermann 1620 gefertigten Kupferstich kenne) gehört durch seine durch und durch naive Behandlung des Gegenstandes hierher. Maria zeigt den herzutretenden Hirten, namentlich einer alten Bauersfrau, das neugeborne Kind, und diese guten Menschen haben und zeigen die allerherzlichste Freude daran, wie sie sie an irgend einem andern neuen Erdenbürger zeigen würden; denn die kleine Zuthat einer idealen Welt, die drei Engelsköpfchen, die wie Spinnen aus dem Hüttenwinkel vorsehen, werden von Niemand bemerkt. — Das reizvollste aber aller dieser Bilder, die man biblische Idyllen nennen könnte, ist unstreitig die Heimkehr der heiligen Familie aus Aegypten in der Galerie zu Blenheim



P. P. Rubens pinx. R. Petzsch

DIE HEIMKEHR AUS AEGYPTEN

(ebenfalls 1620 von Vorstermann gestochen). Der Christusknabe, etwa 5—6 Jahr alt, schreitet tapfer an der Hand seiner leicht aufgeschürzten, mit einem ländlichen Strohhut gegen den Sonnenbrand geschützten Mutter daher, während Joseph achtsam den Esel führt. Eine Gruppe Palmen hinter ihnen bezeichnet das Land, durch welches die Reisenden gehen. In diesem Bilde ist kein Zug und keine Bewegung ohne inneres wie äußeres Leben, ohne vollkommene Wahrheit des Ausdrucks, weil auch nicht der leiseste Versuch gemacht ist von der einfach natürlichen Auffassung des Gegenstandes abzuweichen.*)

2. Zeitr.

So wie aber Rubens seinem Stoff eine religiöse Färbung geben, sobald er göttliche Würde, Heiligkeit und himmlische Seligkeit, oder fromme Demuth, andächtige Begeisterung, Seelenzerknirschung u. s. w. darstellen will, da fehlt ihm die Quelle und das Maß der Wahrheit, die Innerlichkeit und Unmittelbarkeit. Der Glaube, den er bekennt, ist der Reflexion und der künstlichen Erzeugung verfallen; ohne natürliche Lebenswärme und darum ohne belebende Kraft nach außen, ringt er nach einem wirksamen Ausdruck, für dessen Steigerung kein Gefühl der Wahrheit eine Grenze setzt; und so verfällt der Künstler in ein falsches Pathos, in einen unglaubwürdigen Jammer, in heftige Declamationen und Gesticulationen, in Körper- und Kopfverdrehungen, hinter denen keine Spur einer wahren Empfindung als Bewegungsgrund steht. Mit all seiner Kraft dramatischer Darstellung kann Rubens diesen seinen Kirchenbildern kein Leben, mit aller, selbst täuschenden Naturwahrheit keinen Glauben verschaffen, und trotz der ver-

*) S. die beiliegende Abbildung V.

 zehnfachten Stärke des Ausdrucks uns nicht zum Mitgefühl hinreißen. Man sehe in Wien die Hände ringende Magdalena, die mit den Füßen ihr Schmuckkästchen von sich stößt! Das ist eine betrogene, keine büßende Sünderin, oder sie spielt Komödie! Die hoch sich brüstenden Apostel in der Pinakothek zu München sind Bühnenheilige; die Anbetung, mit welcher auf dem großen Bild der Vermählung der heil. Katharina in der Augustinerkirche zu Antwerpen gegen die Madonna auf dem steinernen Postament Sturm gelaufen wird, entbehrt des letzten Schimmers einer religiösen Empfindung, und die Demuth der heil. Katharina, mit welcher sie die Hände des Kindes küßt, ist die widerlichste, süßlichste Affectation. Aus der Himmelfahrt Mariä, diesem von der alten Kunst mit so großer Liebe und Würde behandelten Sinnbild der Seelen-Unsterblichkeit, hat Rubens, so oft er sie auch gemalt, nie etwas anders zu machen gewußt, als ein ungeheures Himmelsspectakel, wobei die Gebenedeite in unglaublichen Verdrehungen und Verrenkungen durch die Wolken und durch eine unzählige Schaar von Engeln emporfährt. Das Aeußerste aber dieser Bühnenkünste hat er in einer heil. Katharina erreicht, welche — das gezückte Schwert in der Linken, den linken Fuß auf das Rad gesetzt, den mit einem fliegenden Schleier bedeckten Kopf herausfordernd zurückgeworfen, nicht mit einem nur theatralischen, sondern einem Tänzer-Pathos — ihre Stelle unter den Heiligen (ich glaube in der Jesuitenkirche zu Antwerpen) einnimmt.*)

Die Nichtigkeit dieser religiösen Begeisterung zeigt sich am unverholensten bei Rubens, wo sie sich des Dogmas

*) Die beigegebene Abbildung VI. ist nach einer Originalradierung von Rubens gestochen.

S. CATHARINA.

bemächtigt, oder gar für dasselbe in den Kampf geht, wie auf dem großen Gemälde von der Transsubstantiation (wovon ich indeß nur den dem Prädicanten-General Meichsner 1643 gewidmeten Stich von Snyers kenne). Päpste, Cardinäle und Bischöfe in großem Pomp, und mit hochaufspreizenden Geberden und der Sicherheit vornehmer Standesüberhebung sind um einen Altar versammelt, auf welchem eine Monstranz steht. Nur Einer der Versammelten läßt sich herab, mit der Brille auf der Nase theologische Beweisstellen in einem Buche aufzusuchen. Ueber dem Altar schwebt eine Taube unter Wolken, in welchen die Halbfigur eines greisen Gott-Vaters zum Vorschein kommt, umgeben von Engelkindern, welche große Folianten halten mit Bibelstellen für die verherrlichte Lehre, wie z. B. „Hoc est corpus" 2c. Die Unterschrift des Bildes macht uns auf seine eigentliche, polemische Bedeutung aufmerksam. Sie heißt:

2. Beitr. Transsubstantiation.

Christus in hac mensa simul est conviva cibusque
Ut sua coniungat membra reapse sibi.
Mugiat oppositum Calvinus. Rugiet olim
In vituli mortem mysticus ille leo.

Die willkommenste Gelegenheit zu dergleichen pomphaften Darstellungen fand Rubens in dem in den Niederlanden und am Rhein vielbeliebten Gegenstand der Anbetung der Könige. Denn schon längst hatten sie aufgehört, Magier und Weise zu sein, und Rubens bekleidete sie nur mit noch größerer Pracht und Herrlichkeit, als seine Vorgänger gethan. Wo aber sollte vor dem Glanz von Silber und Gold, den Sammt- und Seidenstoffen, den Pferden, Hunden und Kameelen, den Mohren, Rittern und Reisigen noch die Erinnerung an die kirchliche Bedeutung des Neugebornen Platz finden?

Anbetung der Könige.

2. Zeitr. Wenn nun Rubens auch bei Darstellungen aus der Zeitgeschichte, z. B. „der Glückseligkeit Frankreichs unter der Regentschaft der Maria von Medicis“ mit allem Aufwand von Entzücken der Götter und Menschen der Wahrheit nicht näher kommt, als bei seinen theologischen und Wunder-Bildern, so hat das unfehlbar dieselbe Ursache: er wußte und glaubte von dem Einen so viel wie von dem Andern.

Aber Rubens steigerte nicht allein seine Ausdruckweise über das gewöhnliche und natürliche Maß, sondern er ging auch gelegentlich mit ihr unter dasselbe herab, und sehr tief herab. Vornehmlich that er dies bei der Darstellung gräßlicher Schmerzen und roher Leidenschaften, vor allem bei niedriger Sinnenlust und deren Folgen. Hier wird es genügen an ein einziges Bild zu erinnern, das als Symbol für alle gelten kann, um so mehr, als er es in mannichfachen Variationen wiederholt hat.

Bacchanal. Wir brauchen uns ein Bacchusfest nicht gerade in der Sprache des Sophokles auszumalen, um seine Schönheit und sinnlich-religiöse Weihe zu empfinden; wo aber soll die Verbindung mit dem Mythus und Cultus der alten Welt gefunden werden, wenn wir ein Bacchanal vor uns sehen, wie das von Rubens in der Pinakothek zu München, wo ein dickwanstiger, nackter, ganz betrunkener Alter, mühsam von zwei scheußlichen, gleichfalls berauschten und unbekleideten halbmenschlichen Geschöpfen taumelnd weiter geführt wird, und ein zur vollsten Besinnungslosigkeit und zum Blödsinn besoffenes, ebenfalls nacktes Weibstück zusammengebrochen am Boden liegt, ein Paar saugende Satyrkinder an den hängenden, schwammigen Brüsten!*)

*) S. die beiliegende Abbildung VII.



P. P. Rubens pinx.

BACCHANAL.

Damit war ein ohnehin nicht hochgelegner Gegenstand, den aber die Kunst von jeher zu verklären gesucht, in den schmutzigsten Winkel einer Antwerpner Kirmeß gezogen. Der Mißgriff aber ist erklärlich. Hatte Rubens seine Götter, um sie recht natürlich erscheinen zu lassen, zu Menschen gemacht, so rückte er diese nun aus derselben Ursach in die unterste Stufe, wo ihnen die Natürlichkeit noch durch kein Mittel der Bildung vermindert oder nur angerührt worden.

2. Seite.

Diese Art der Uebertragung eines Gegenstandes aus einem höhern Kreise der Anschauung in einen niedern, welche unter dem Namen der Parodie oder Travestie in der modernen Dichtkunst Platz genommen, wurde von Rubens nicht immer zu diesem Aeußersten getrieben. Sie nimmt zuweilen das Gepräge eines scherzhaften Vortrags an, wie bei der Entdeckung des Achilles unter den Töchtern des Lykomedes (bei Abr. Hume in London; gestochen von C. Vischer u. A.), wo der Held im modernen Weiberrock eine ungemein lächerliche Figur macht, die Ulysses mit seinem pfiffigen Gesicht alttestamentlicher Abkunft leicht durchschauen konnte.

Achilles.

Es kann nicht überraschen, daß Rubens auch kirchlich-religiöse Aufgaben, deren ursprüngliche Bedeutung aus dem Bewußtsein der Gläubigen so gut wie verschwunden war, unter demselben Gesichtpunkt sah, daß er die Verhältnisse der Heiligen unter dem Einfluß der allgemeinen Verweltlichung der Religion in rein weltliche übertragen konnte. Statt vieler hierher gehöriger Bilder will ich nur eines nennen, das mir zugleich als das sprechendste, aber auch als das naivste, liebenswürdigste und schönste Beispiel dieser Gattung erscheint: die oft genannte Madonna von San

Madonna von S. Ildefonso.

 Ildefonso in Wien. Die Himmelskönigin ist hier vor allem Königin und hält sich an das Vorbild ihrer königlichen Schwestern auf Erden. Umgeben von einem Kranz von heiligen Frauen, den reizendsten Hofdamen, die je ein Königspalast gesehen, neigt sie sich mit huldreicher Gnadenbezeigung herab zu St. Ildefonsus, der mit dem sorgfältigsten Anstand an den Stufen des Thrones ins Knie gesunken, und übergibt ihm das Ordensgewand. Es herrscht in dieser Darstellung eine Verschmelzung von natürlicher Anmuth und fürstlicher Etikette, daß wir am Hofe von Windsor oder von Mantua zu sein glauben könnten, schwebte nicht in himmlischem Lichtglanz ein Chor von Engelskindern über der Scene und entrückte sie der wirklichen Welt.

Man sieht wohl, daß Rubens ungeachtet aller Schönheiten des Bildes damit nicht nur unter die kirchlich-religiöse Aufgabe herabgegangen, sondern auch durch Vermischung von zweierlei Auffassungsweisen der Einheit der Darstellung zu nahe getreten ist. Inzwischen sollte ihn die Vermengung von Prosa und Poesie, von Naturalismus und Idealismus zu noch größern Verirrungen führen, zu der Verwebung symbolischer und allegorischer Gestalten mit naturwahren Vorstellungen und Formen. Es nimmt sich allerdings schon ziemlich barock aus, wenn über einer Anzahl Menschen, die sich in Tracht, Form und Geberde nicht im mindesten von denen unterscheiden, die wir auf Markt und Straße, in Tempeln und Wohnungen zu sehen gewohnt sind, Engelchen schweben und flattern, wie sie denn doch nur einer blos gedachten Welt angehören, und obendrein so leiblich wahr, als wären sie von dieser Welt, blos weil uns jene Menschen die

Geburt Christi, den Tod oder die Verherrlichung irgend eines Heiligen aufführen; allein geradezu lächerlich und im höchsten Grade abgeschmackt ist es, an Haupt- und Staatsactionen, die mit allem Pomp und aller Etikette ausgeführt werden, an Spazierfahrten, Visitten, Audienzen hoher und höchster Herrschaften mythologische oder allegorische Figuren als Mitspieler Theil nehmen zu lassen. Ich erinnere nur an die Allianz des Königs Ferdinand mit Carl Ferdinand von Spanien bei Nördlingen 1634, im Belvedere zu Wien, wobei Neid und Zwietracht, Eintracht und Frieden an dem Gebälk über den Paciscenten halten oder rütteln; oder an die Vermählung von Maria v. Medicis mit Heinrich IV. von Frankreich, wobei ein ganz unbekleideter junger Mensch von etwa 15 Jahren als Hymen die lange Schleppe des weißen Atlaskleides der Königsbraut trägt. Die sämmtlichen Darstellungen aus der Geschichte der Maria Medicis im Louvre zu Paris (einzelne Skizzen in München), andere aus der Geschichte Carls V. und Ferdinands von Spanien, desgleichen die Verherrlichung Jacobs I. von England im großen Saale zu White-Hall in London gehören mit so vielen ähnlichen in diese Classe ärgster Unerquicklichkeiten, bei denen die Handlung durch die eingeführten Fabel- und Phantasiegestalten zur Lüge wird und diese durch die Naturwahrheit der Darstellung um ihren mythologischen und poetischen Charakter kommen, das Ganze somit als Komödie, Farce und Maskerade erscheint.

2. Zeitr.

Allegorien.

Uebrigens dürfen wir nicht verkennen, daß diese Verirrungen in einem alten Recht der Kunst ihren Grund haben, in dem Recht, Gedanken, wie sie in der Regel nur die Sprache des Wortes ausdrückt, mit bezeichnenden Figuren in Bildern auszusprechen. Sollen wir sehen, wie

2. Zeitr. der Xanthus dem Achilleus Leichen entgegentreibt, so thut es eine männliche Göttergestalt; seinen Cäsar begrüßt Rom als eine mauergekrönte Frau u. s. w.; allein die Kunst sorgt durch Formengebung und Darstellung dafür, daß wir im Reiche des Gedankens bleiben. A. Dürer freilich individualisiert und naturalisiert seine „Melancholie" zur Nürnbergerin, und seine Engel leben mit der Zimmermannsfamilie auf dem vertrautesten Fuße, allein seine etwas abstracte Farbe und seine schneidige Zeichnung ziehen noch einen tiefen Graben gegen die Wirklichkeit, nicht gerechnet, daß die Gesammtbildung der Zeit, in welcher er lebte, solche Darstellungen als Aeußerungen der Naivetät erscheinen läßt. Bei Rubens hat das Allegorisieren diesen Rückhalt nicht mehr. Die poetische Kraft darin wird erstickt durch die prosaische Wirklichkeit, mit der sie sich verbindet. Dessenungeachtet bleiben derartige Bilder von Rubens Zeugnisse poetischer Regungen und Bestrebungen und Merkmale der Zeit im Allgemeinen, welche zu den glänzenden Eigenschaften eines Künstlers auch die Gelehrsamkeit, die Herrschaft über die mythologische und allegorische Bildersprache zählte.

Zu den mit Allegorien durchzogenen geschichtlichen Bildern kommen auch noch einige rein allegorische Darstellungen, wie der Triumph der christlichen Religion im Louvre zu Paris, eine colossale weibliche Figur mit einem Kelch, darüber die Hostie schwebt, ein Engel mit dem Kreuz daneben; der Triumph der katholischen Kirche durch die Eucharistie, bei den Carmelitern zu Antwerpen; der Sieg des Christenthums über das Heidenthum, welchen ein von der Hostie auf die Heidenaltäre fallender Lichtstrahl erringt und dergl. nüchterne und lebenlose Demonstrationen,

mehr. Ein wenig mehr Wärme, aber nicht mehr Geschmack zeigte Rubens in allegorischen Bildern allgemein poetischen Inhalts, deren einige in der Pinakothek zu München sind, z. B. der Ritter, der die Trunkenheit überwunden hat und den Genius des Ruhmes umarmt; oder das friedliche und glückliche Menschenleben, von Minerva gegen Mars und die Folgen des Kriegs in Schutz genommen. Die Segnungen des Friedens, dargestellt durch eine Frau, die aus ihrer Brust einem Kinde Milch in den Mund spritzt, und durch einen Satyr mit einem Füllhorn voll Früchte, geschützt von Weisheit und Tapferkeit, in der National-Galery zu London. Der triumphierende Krieger mit Schild und Dolch auf Leichen sitzend, neben ihm Bellona mit dem Blitz und Victoria, die ihm mit dem Lorbeer krönt, ist ein kleines Bild im Belvedere zu Wien. Das geschmackloseste dieser allegorischen Gemälde ist aber doch wohl jenes am Schluß der Geschichte der Maria von Medicis, auf welchem die Zeit die enthüllte Wahrheit zum Himmel trägt, wo die Versöhnung zwischen Mutter und Sohn zu Stande kommt. Wenn es schon dem höhern Styl schwer fallen sollte, solche Gegenstände einigermaßen genießbar zu machen, so können sie bei rein naturalistischer Behandlung sich durchaus nicht anders ausnehmen, als die sogenannte toll gewordene Prosa.

Poetische Conceptionen, bei welchen ein leitender Gedanke einem Gemälde oder einer ganzen Bilderfolge zu Grunde lag, finden sich bei Rubens nur wenige. Ich glaube man kann dahin das bereits erwähnte schöne Bild in der Münchner Pinakothek zählen, Christus nach erlittenem Kreuzestod als Trost reuiger Sünder, als deren Repräsentanten Magdalena, Petrus, David und der be-

Christus und die Sünder.

2. Zeitr. gnadigte Schächer gewählt sind. Ohne den übrigens leicht verständlichen, obschon eigenthümlichen und neuen Gedanken dürfte die Zusammenstellung sich schwer erklären lassen. Entschiedener indeß vom Gedanken belebt und, wenn der Ausdruck gestattet ist, witzig poetisch ist die Anordnung des großen Altarwerkes, das sich gegenwärtig im Dom zu Antwerpen befindet. Es ist ursprünglich für die Schützengesellschaft zu Antwerpen gemalt. Rubens, so wird erzählt,*) hatte sich nach seiner Rückkehr aus Italien 1610 von der Schützengilde zu Antwerpen eine Baustelle zu einem Wohnhaus für sich gekauft, gerieth aber wegen einer aufzurichtenden Mauer, oder eines Fensters darin mit der Gesellschaft in Streit, den er beilegte durch das Versprechen, ihnen ein Bild zu malen für ihre Capelle. Da St. Christophorus ihr Patron war, wählten sie dessen Verherrlichung zum Gegenstand des Gemäldes. Rubens malte nun ein großes Altarwerk nach dem Systeni der alten Altarschreine. Auf der Außenseite steht riesengroß der heilige Christophorus, das heilige Kind auf seinen Schultern. Geöffnet zeigt das Altarwerk auf den Innenseiten der Flügel die Heimsuchung und Simeon im Tempel, und auf dem Mittelbild die Kreuzabnahme. Man erkennt leicht den Gedankengang, welchen Rubens genommen. Ihm war Christophorus, was sein Name ausspricht, der Träger Christi. Diese Deutung erlaubte ihm ein freies Gedankenspiel, eine weitere Anwendung des Namens, dessen Verherrlichung er übernommen hatte. Trägerin Christi war auch die Mutter, als sie das beseligende Geheimniß zu ihrer Freundin Elisabeth brachte; Träger Christi war auch

Kreuzabnahme.

*) Und neuerdings urkundlich beglaubigt in den „Lettres inédites de P. P. Rubens publ. par E. Gachet, Bruxelles 1840.

Simeon im Tempel, als er — das Kind in seinen Hän- 2. Zeitr.
den — entzückt ausrief: „Nun mag ich in Frieden fahren; denn meine Augen haben den Heiland gesehen!" Träger Christi endlich waren die treuen Freunde des Erlösers, die den heiligen Leichnam vom Kreuze lösten, um ihn zur Grabesstätte zu bringen.

Der Gedanke liest sich hier mit Leichtigkeit heraus und seine Wahrheit bedarf keiner Ueberredungskünste. Weniger glücklich ist Rubens, sobald er sich in das eigentlich theologische oder Glaubensgebiet versteigt, wie bei den Allegorien so bei seinen symbolischen Bildern. Bei den Franziscanern in Gent und bei den Dominicanern in Antwerpen sind zwei Gemälde ungefähr des gleichen Inhalts: Christus in den Wolken schleudert gleich einem Jupiter Blitze aus seiner Hand, um die sündige Welt zu vernichten; aber Maria fällt ihm fürbittend in den Arm, indem sie zugleich auf die Brüste zeigt, die ihn als Kind genährt, Franciscus (in Antwerpen Dominicus mit ihm) hält schützend sein Kleid über die Erdkugel und fleht um Erbarmen für die Kinder. Solche nur gemachte Gedanken von einem weltvernichtenden Christus können keinen Eindruck hervorbringen, außer durch den Vortrag, den der geschickte Künstler als einen Virtuosenmantel über seine Blößen wirft.

Christus als Rächer.

Eine andre Verirrung bei seinen symbolischen Bildern kommt aus seiner Lust und Gabe zu dramatisieren. Eine Madonna auf dem Thron mit den Heiligen umher, ohne Regung und Handlung, wie die alte Kunst sie dargestellt, war ihm unerträglich, und doch hat das Bild nur in dieser Weise, die an Wirklichkeit keinen Anspruch macht, einen Sinn. In dem Augenblick, wo die Heiligen um den Thron anfangen sich zu bewegen, in Affect gerathen und zur

2. Zeitr.

Vermählung der h. Katharina.

Handlung schreiten, verfallen sie einem unlösbaren Widerspruch und werden sogar lächerlich. Das auffallendste Beispiel der Art ist die bereits erwähnte Vermählung der heiligen Katharina bei den Augustinern zu Antwerpen, eigentlich eine Madonna auf dem Thron mit vielen Heiligen, darunter auch Katharina. Die Scene geht auf den Stufen der Vorhalle eines Tempels vor. Die Mutter sitzt mit dem Kind auf einem steinernen Postament; Joseph steht hinter ihr. Katharina, die einen Engelknaben gleichsam als Pagen hinter sich hat, ist vor dem Kinde ins Knie gefallen, küßt ihm die Händchen und läßt sich zugleich den Trauring von ihm anstecken. Das Ereigniß bewegt Himmel und Erde. Ein Engel schüttet von oben Blumen herab auf die Gruppe; zwei nackte Kinder schleppen ein Lamm die Tempelstufen heran; der Täufer Johannes schreitet in der heftigsten Fechterbewegung mit weit ausgestreckten Armen und vorgebognem Leibe auf die äußerste Stufe vor und schreit die Kunde von der heiligen Begebenheit in die Welt hinaus; während Paulus und Petrus sich hinter die Säulen der Vorhalle zurückgezogen haben und ruhige Beobachter machen. Ganz anders benehmen sich andere Heilige unten an den Stufen des Tempels. In wilder Aufregung stürzen sie auf die Gruppe los, fallen ins Knie, fordern Andre zur Mitverehrung und Bewunderung auf u. s. w., so daß das Ganze, das uns nur den Anblick verschiedener Heiligen geben soll, den Charakter eines Vorgangs annimmt, der aber freilich unter den gegebenen Umständen und in der aufgeführten Weise unmöglich stattfinden kann. Nicht zufällig hatte deßhalb für solche symbolische Bilder die alte Kunst die strenge symmetrische Anordnung gewählt, durch welche von vornherein die Vor-

stellung einer wirklichen Scene fern gehalten wird. Allein Rubens folgte überhaupt in Betreff der Anordnung ganz andern Beweggründen, als den altherkömmlichen, ursprünglich der Architektur entlehnten. Wohl brachte auch er einiges Gleichgewicht in die Massen der Gruppierung; hauptsächlich aber war es ihm dabei um wirksame Gegensätze, um Anhaltpunkte für Licht- und Farbeneffecte zu thun, immer jedoch mit so wenig hervortretender Absicht, daß nur der Zufall als der Ordner des Bildes erscheint. Zuweilen freilich tritt dafür eine bestimmte Absicht um so sonderbarer hervor. In der Pinakothek von München ist ein Bild aus der Apokalypse, das Rubens für den Dom von Freising gemalt hat. Mit Adlerfittigen schwebt die Jungfrau mit dem Kind herab, getragen von dem Mond, um welchen eine Schlange sich windet, der sie den Kopf zertritt. Gott Vater über ihr; unter ihr Michael im Kampfe mit dem siebenköpfigen Drachen; Engel ringsum; nur unten zur Hölle stürzende Teufel. Die ganze große Composition ist angeordnet nach der Form vom obern Ende eines Bischofstabes, zur Anspielung auf die erzbischöfliche Würde des Bestellers.

2. Zeitr. Anordnung.

Die Jungfrau der Apokalypse.

Die Freude an allen Erscheinungen des Lebens, selbst des niedrigsten und unbedeutendsten, machte Rubens auch zum Genremaler. Auf dem Wege dahin fanden wir ihn schon weiter oben, bei der Ausdehnung der Bildnißmalerei auf Scenen aus dem Leben der Gesellschaft, sogenannten Conversationsstücken, wobei indeß das Bildniß stets der Hauptbeweggrund geblieben. Anders ist das Verhältniß, wo wir nicht mehr die Personen, sondern die Classe oder Gattung, der sie angehören, das Genre, dem Bilde seinen Charakter geben sehen, und wo mithin das Bildniß zufällig, gleichgültig, Nebensache ist. Solcher Bilder hat

Genrebilder.

2. Zeitr. Rubens manche gemalt. Eines der berühmtesten ist „der kleine
Der Kessel. Kessel", (ehedem) in der Sammlung des Schamp van Aveschoot. Um den Tisch im Innern einer Meierei sitzen vier Personen, davon einer eine Pfeife anzündet, ein andrer mit der Laute den Gesang einer Frau begleitet, dabei aber seinem Nachbar den Krug reicht; links der Kessel, eine kupferne Kanne &c. In sein eigentliches Element tritt Rubens freilich erst, sobald etwas geschieht, und wär es nur Tanzen, Balgen, Saufen u. s. w. Hier wo das wirkliche Leben seiner Phantasie den Spiegel vorhält, und die Rücksichtslosigkeit am Platz ist, wird sein dramatisches Talent unverwüstlich. Der
Kirmeß. Beleg dafür ist die Kirmeß in der Galerie des Louvre zu Paris, ein Bild der ausgelassensten und derbsten Bauernfröhlichkeit (gestochen von Fessard); *) sodann die Soldaten vor einer Schenke, welche Bauern und Bettler mißhandeln, in der Pinakothek zu München (gestochen von v. d. Wyngaerd); dann die liederlichen Soldaten mit Mädchen und Frauen in der Schenke, und die den Ringelreigen unter der Linde tanzenden wildlustigen Gesellen mit ihren Mädchen &c. Ueberall spricht aus diesen Bildern eine frische, rückhaltlose und leidenschaftliche Darstellung der gemeinen Volkslust, wie sie bald in den Niederlanden der Gegenstand vielfältiger künstlerischer Thätigkeit werden sollte.

Auch zu einer besondern Gattung Genrebilder, zu den
Feuerbilder. Feuerbeleuchtungen, scheint Rubens den Anstoß gegeben zu haben. In der Dresdner Galerie ist das Bild einer alten Frau mit zwei Knaben in einer Felsenhöhle, von denen der Eine in ein Kohlenbecken bläst und damit die Scene beleuchtet.

---

*) S. die beiliegende Abbild. VIII., die eine Scene daraus gibt.



Größer ist Rubens, sobald er eine Stufe tiefer herabsteigt, sobald er die Leidenschaften in der allernatürlichsten Gestalt zeigen kann — als Thiermaler. Sein mehrfach gepriesenes Talent, wirkliche Vorgänge dramatisch lebendig zu schildern, kommt hier zur höchsten Geltung, in seinen großen Jagdbildern, auf denen der Kampf zwischen Menschen und reißenden Thieren, Muth, Entschlossenheit, Kampfbegier, Kraftanstrengung, Schmerz, Wuth, Verzweiflung und Tod auf beiden Seiten mit überwältigender Wahrheit ausgedrückt sind. Man denke an die Löwenjagd in der Dresdner Sammlung, wo ein wüthender Löwe auf die Croupe eines Pferdes gesprungen und den entsetzten Reiter herabreißt, während eine Löwin voll Ingrimm zugleich und Mutterangst ihr Junges zu retten sucht; oder an den ähnlichen Gegenstand in München, wo der Löwe in dem Augenblick, daß drei Reiter ihre Lanzen ihm durch den Leib zu bohren im Begriff sind, den vierten seiner Verfolger zerreißt;*) oder an die große Wolfsjagd bei Lord Ashburton in London, auf welcher Rubens mit seiner Frau und seinem Sohne als muthige Theilnehmer abgebildet sind, und an so viele andere ähnliche Gemälde in Dresden, München, Wien, Petersburg ꝛc. Aber auch ohne das dramatische Interesse einer Jagdscene malte Rubens große Thierstücke, wie namentlich die Dresdner Sammlung mehre besitzt mit Löwen und Tigern in der Wildniß, und ein herrliches das Belvedere zu Wien, eine Tigerin mit ihren Jungen in ihrer Höhle. Rubens hatte für diese Art Gemälde nicht nur den Gliederbau und die Formen der Thiere auf das sorgfältigste studiert, sondern

2. Zeitr. Thierbilder.

*) S. die beiliegende Abbildung IX.

 vor allem ihre Weise der Bewegung und den Ausdruck ihrer Affecte mit scharfem Auge beobachtet und in sein Gedächtniß geprägt, so daß etwas Aehnliches vor ihm nicht geleistet worden ist.

Selbst das Hausgethier, Rinder, Ziegen, Schafe ꝛc. reizten ihn zu Bildern; wie zu dem Kuhstall mit Schneegestöber im Kensington-Palast zu London. Doch verband er derlei Darstellungen lieber mit einer Landschaft.

Landschaften. Als Landschaftsmaler tritt Rubens auf eine überraschende Weise mit sich in Widerspruch. Nicht als ob seinen Landschaften die Naturwahrheit fehle; aber sie ist weder in Farbe noch in Form derart Grundbedingung und mit derselben Entschiedenheit beabsichtigt, wie bei seinen historischen Bildern; am wenigsten scheint er wirkliche Gegenden sich zum Vorbild gewählt zu haben. Nur in Einer Beziehung ist er consequent: es muß wo möglich etwas geschehen in der Landschaft; denn auch die große Natur ist ihm wie die menschliche im dramatischen Moment am interessantesten; und so wählt er mit Vorliebe Land- und Seestürme, bewegte Wolkenmassen, Ueberschwemmungen u. s. w., obschon es auch nicht an heitern, idyllischen Gegenden mit weidenden Heerden und feierlich-ruhigen Waldeinsamkeiten fehlt. Es herrscht eine große Mannichfaltigkeit in diesen Bildern, von denen man die herrlichsten zu Windsor, Wien, München, Dresden, Petersburg, in Hamptoncourt und London, in Paris, Florenz ꝛc. sieht und die auch durch Bolswerts Stiche bekannt sind. Der Grundton von allen ist poetisch, großentheils hochpoetisch, im Gedanken wie in der Zusammenstellung, in der Wahl und der Verbindung der Gegensätze, in den Linien wie in der Stimmung. Während er also

die Kunst der Historienmalerei mit dem größten Aufwand von Talent an die Wirklichkeit zu ketten bemüht war und den poetischen Anwandlungen nur einen untergeordneten, ja sogar einen nachtheiligen Einfluß gestattete, begründete er, seinen akademischen Zeitgenossen in Bologna nicht unähnlich, für die Landschaftsmalerei den höhern, dichterischen Styl.

2. Zeitr.

Endlich sehen wir Rubens auch als den Begründer der sogenannten Stilleben-Malerei, indem er Gegenstände, in denen das Leben sich durch keine Bewegung mehr äußert, zu selbstständigen Bildern zusammenstellte. Geht man einmal in der Kunst von dem Princip der Nachahmung der Natur aus, so macht diese für alle ihre Erscheinungen die gleichen Ansprüche, und entzückt ein Fruchtgewinde, das Kinder tragen, durch seine Wahrheit, und todtes Wild neben einer Diana und ihrem Gefolge, so wird das Entzücken auch ohne Kinder und Jagdgöttinnen für Früchte und Wild zu gewinnen sein. So malte Rubens eine „Vorrathskammer" mit Wildpret, Geflügel, Früchten ꝛc., wobei gegenwärtige Personen offenbar Nebensache sind. Dergleichen Bilder (vielleicht zum Theil von Schülern copiert) sind in Dresden, München, Kassel ꝛc. Sodann gibt es vier große Gemälde, bekannt unter dem Namen der „Märkte" oder der „vier Elemente," von Rubens und seinen Schülern für den Bischof von Brügge ausgeführt, jetzt in der Eremitage zu Petersburg, gest. in schwarzer Manier von R. Earlom; darauf ist ein Früchte-, ein Gemüße-, ein Fisch- und ein Wildpretmarkt abgebildet, die verkäuflichen Gegenstände als Hauptsache in Naturgröße.

Stilleben.

Es bleibt mir nun noch übrig, von dem Vortrag und der technischen Behandlung von Rubens zu sprechen. Bei dem Bedürfniß nach sinnlicher Wahrheit

Vortrag.

2. Zeitr. versteht es sich von selbst, daß seine Gestalten ihm vollkommen abgerundet aus dem Bilde treten mußten. In gleicher Weise wußte er die einzelnen Gruppen und ganze Bilder, wie große Dimensionen sie auch annahmen, in vollkommene Haltung zu bringen, so daß die Fläche der Leinwand unter seinen Händen sich bis zu jeder ihm beliebigen Ferne vertiefte und die Gegenstände genau den Platz einnahmen, den er ihnen anwies, dabei aber durch Concentrierung des Lichts, und durch große Schattenmassen sowie durch allmähliche Abstufungen der Licht- und Farbentöne vor Zersplitterung und Zerstreuung des Eindrucks bewahrt blieben. Es gibt wenig Bilder andrer Meister, welche in dieser Hinsicht der Kreuzabnahme in Antwerpen, der Amazonenschlacht in München, den drei Königen in Mecheln, dem Altarbild über seinem Grabe in Antwerpen zu vergleichen wären; ja man kann sagen, daß es schwer fallen dürfte, nur Ein Original-Gemälde von Rubens zu nennen, welchem diese Vorzüge fehlten. Dennoch steht nach meiner Ansicht eines über allen: das ist die bereits mehrfach genannte Madonna von San Ildefonso im Belvedere zu Wien, wo der goldne Lichtglanz des geöffneten Himmels sich gradweis abstufend über die Gestalten des Mittelbildes bis in die Seitenflügel hinein ergießt und zu einem abgerundeten Ganzen auf das Innigste verbindet. — Nur ließ sich Rubens, gleich seinen Vorbildern in dieser wie in mancher andern Beziehung, den Venetianern, durch die Lust der Illusion der Sinne auch zuweilen auf einen Abweg führen und die Täuschung am falschen Orte anwenden. So wenigstens muß man es bezeichnen, wenn er bei einem Jüngsten Gericht (in München), um die weite Entfernung vom Ort der Auferstehung bis zum

Sitz des Weltenrichters anschaulich zu machen, diesen kaum erkennbar in der höchsten Region in der Größe einer Schwalbe anbringt; ebenso wenn er Deckenbildern den Schein von Vorgängen an der Decke geben will und seine Figuren in perspectivischer Verkürzung von unten nach oben gesehen zeichnet, wie er in der Jesuitenkirche zu Antwerpen gethan, wobei für Charakter und Ausdruck auch nicht der Schein einer Möglichkeit übrig bleibt.

2. Zeitr.

Behandlung.

Die Behandlung betreffend, so besteht eine große Verschiedenheit unter den Gemälden von Rubens, auch unter denen, deren Aechtheit nicht angefochten wird. Viele derselben sind nur leicht hingeworfen, andere bis zu einem mittleren, wieder andere bis zu einem sehr hohen Grade ausgeführt. Im Allgemeinen befolgte er die Methode, die Farbentöne seiner Carnation ganz, in starken Gegensätzen von gelblichen Lichtern, bläulichen Halbschatten, rothen Reflexen rc. neben einander zu stellen und nur leicht mit dem Pinsel zu verbinden (nicht in einander zu arbeiten). Bilder der Art gewinnen fast ein skizzenhaftes Ansehn. Er führte sie aber auch durch mehrfache selbst pastose Uebermalung so schmelzend aus, daß sie fast das Aussehn von Miniaturbildern haben, wie z. B. das Urtheil des Paris in Dresden, die schlafenden Nymphen in München rc.; selbst Bildern in großem Format ließ er diesen Grad von Vollendung zukommen, wie dem Bildniß von sich und seiner ersten Frau in München rc. Am geistvollsten aber erscheint seine Behandlung, wo er bei einer höchst einfachen Untermalung in sehr entschiedenen Farbengegensätzen die Vollendung durch leichte Lasuren gibt. Die auf diese Weise ausgeführten Gemälde erhalten einen wahrhaft zauberischen Schmelz, einen Guß und Fluß der Formen, eine Klarheit und Durchsichtigkeit der Farben und

2. Zeitr. eine Gesammthaltung, daß kein Künstler vor oder nach ihm Gleiches, oder nur Aehnliches geleistet hat. Von hinreißender Vortrefflichkeit ist (auch) in dieser Hinsicht die Amazonenschlacht in München, wo namentlich die Körper der erschlagenen Amazonen gar nicht durch Pinselstriche, sondern wie durch einen Guß hervorgebracht scheinen. Das vollkommenste Werk dieser Art jedoch, und somit in gewisser Beziehung der Triumph der Virtuosität von Rubens, das kostbarste Juwel der Münchner Pinakothek war das sogenannte kleine Jüngste Gericht, welches aber bei einer neuerdings vorgenommenen Abwaschung die Lasuren verloren hat und somit auf die bloße Untermalung zurückgeführt worden ist.

Zeitfolge. Ein vorzügliches Mittel zum Verständniß eines Künstlers ist die Zeitfolge seiner Werke. Leider steht sie uns bei Rubens nur in sehr beschränktem Maße zu Gebote und von vielen seiner wichtigsten und schönsten Werke können wir die Zeit der Entstehung nur nach Vermuthungen und Schlüssen angeben. Doch haben wir wenigstens einige Anhaltpunkte. Vor 1600, also noch vor seiner italienischen Reise malte er die Dreieinigkeit mit dem todten Christus für die Carmeliter in Antwerpen und eine Anbetung der Könige, Gemälde, von denen wir indeß nur Nachrichten und Kupferstiche haben. Aehnliches gilt von den in Mantua um 1602 für die Jesuiten ausgeführten Bildern. Drei Gemälde, die Dornenkrönung, Kreuzigung und Kreuzauffindung, 1605 für S. Croce in Gerusalemme zu Rom gefertigt, sind, wie oben erwähnt, nach Petersburg gewandert. Das erste Bild, das er nach seiner Rückkehr aus Italien gemalt, die vier Kirchenväter, ehedem bei den Dominicanern in Antwerpen, ist nicht mehr daselbst; so daß

uns als der erste sichre Anhaltpunkt nur das Bildniß von ihm selbst und seiner ersten Frau vom Jahre 1610 (jetzt in der Pinakothek zu München) zu Gebote steht. Hier zeigt er in Auffassung und Bewegung eine große, später ihm nicht mehr eigne Mäßigung, eine überraschende Schönheit und Geschlossenheit in der Anordnung, und eine Sorgfalt in der Zeichnung und Ausführung, welche bald unter der Masse der Aufträge ihr Ende, oder wenigstens große Beschränkung erleben mußte. 1611 begann er das Bild von der Kreuzabnahme in Antwerpen; auch hier sehen wir ihn noch von seinen reichen Mitteln der Darstellung einen sehr mäßigen Gebrauch machen; sowie bei der Anbetung der Könige, welche er 1612 für die Kirche der Verkündigung in Brüssel gemalt, und die jetzt im Louvre zu Paris ist. Zu den Bildern aus dem Leben der Maria von Medicis erhielt er 1620 den Auftrag, und die Kreuzigung des heiligen Petrus in Cöln, in der Zeichnung wohl sein schwächstes Werk, ist von 1637, drei Jahre vor seinem Tode.

2. Zeitr.

Um den von allen Seiten einlaufenden, meist dringenden Bestellungen zu genügen hatte sich Rubens eine eigne Methode erfunden, oder nach der sonst üblichen weiter ausgebildet. Er machte zu größern Compositionen Farbenskizzen, die er nach Umständen mehr oder auch weniger ausführte, und ließ danach durch seine Gehülfen ein Gemälde in das bestimmte große Format übertragen und untermalen, um das so vorbereitete Werk mit eigner Hand durch Lasuren und Retouchen zu vollenden. Mehr und mehr inzwischen von Arbeiten bedrängt, mußte er in einzelnen Fällen die Ausführung seinen Gehülfen ganz überlassen, wovon die unausbleibliche Folge war, daß der eigent-

Methode der Ausführung von Aufträgen.

2. Zeitr. liche Werth eines Werkes in den Skizzen beschlossen blieb. Am stärksten tritt der Gegensatz zwischen Entwurf und Bild bei dem sogenannten großen Jüngsten Gericht in München hervor (gemalt im Auftrag des Herzogs Wilhelm für die Jesuiten zu Neuburg a. d. D.), an welchem er (nach der Originalskizze in der Dresdner Sammlung zu schließen) kaum Einen eignen Pinselstrich gemacht. Fast gleich grell ist der Unterschied zwischen den schwer und kalt ausgeführten großen Wundergeschichten der heiligen Ignatius und Franciscus in Wien und den ihnen gegenüber aufgehängten, leichten, warmen, man möchte sagen flüssigen Entwürfen. Lord Ashburtons Skizzen zu dem Raub der Sabinerinnen in der englischen National-Galery und zu der Versöhnung der Römer mit den Sabinern in der Pinakothek zu München, lassen die ausgeführten Bilder fast ebenso weit hinter sich; u. s. w.

Jüngstes Gericht.

Es würde freilich ziemlich gewagt sein, in vielen oder gar in allen Werken, die des Rubens Namen führen, die verschiedenen Hände, die daran gearbeitet, herausfinden zu wollen. Allein gewiß ist, daß Niemandem einfallen wird, in der Amazonenschlacht, dem Simson, den fruchttragenden Kindern, der Madonna von S. Ildefonso und ähnlichen Arbeiten eine andere Hand zu erkennen, als die eigne des hochbegabten Meisters.

Schüler. Von der großen Zahl von Schülern und Gehülfen, welche sich Rubens herangebildet, haben nur einige wenige ihren Namen der Nachwelt überliefert. Auch diese haben großentheils sich an die Aeußerlichkeiten der Weise zu zeichnen und zu colorieren gehalten, ohne indeß in die Feinheiten des Vortrags einzudringen. Gewisse Mängel des Geschmacks, Vorliebe für Gegenstände der niedern Sin-

nenlust, plumpe Formen und scharfe Gegensätze der Farben- töne, wie sie bei Rubens öfter vorkommen, finden sich fast bei allen Schülern, selbst die Lust der Allegorien hat sich auf einige von ihnen vererbt; aber seinen großen Vorzug, das Talent der dramatischen Darstellung hat sich keiner in einem annähernden Maße anzueignen verstanden.

2. Zeitr.

Unter den Galerien dürfte keine so reich an Gemälden aus der Schule von Rubens sein, als die von Dresden; doch hat sie ihre Wirksamkeit noch an einem andern Orte in entschiedener Weise dargethan, nehmlich im „Huis in Bosch", einem kleinen Lusthaus bei Haag, in welchem von den Schülern von Rubens ein Saal mit Geschichten des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien ausgemalt ist. Vornehmlich beschäftigt dabei war Theodor van Thulden aus Herzogenbusch, 1607—1686, ein Künstler, dessen sich wegen seiner gefälligen Farbe, weichen Modellierung und großen Geschicklichkeit, Rubens besonders gern als Gehülfen bediente, z. B. für die Bilderfolge im Palais Luxembourg in Paris. Er malte biblische Geschichten, Allegorien und Genrebilder (Kirmessen und Märkte). Ein vorzügliches Bild seiner Hand, den Triumphzug der Galatea, findet man im Museum zu Berlin.

Theodor v. Thulden.

Peter van Mol aus Antwerpen, 1580—1650, ging gleichfalls nach Paris. Ein schwacher Abdruck von Rubens zeichnete er sich weniger durch Farbe als durch Ausdruck aus, wie man an dem Segen Isaaks im Museum zu Berlin sieht, auf welchem die pfiffige Miene der Rebecca, welche ihren Erstgebornen, Esau, um das Vorrecht betrogen, besonders auffällt.

Peter v. Mol.

Erasmus Quellinus aus Antwerpen, 1607—1670, malte fast ausschließlich Altargemälde, und überhaupt

E. Quellinus.

2. Zeitr. christliche Gegenstände. Obschon seine Darstellungen sehr wenig inneres Leben haben, so begegnet man darin doch manchen neuen Einfällen. So läßt er (in einem Bilde der Dresdner Galerie) der heiligen Katharina vom Christkind nicht wie üblich den Ring anstecken, sondern einen Lorbeerkranz aufsetzen.

C. Schut. Ein besonders handfertiger Maler in Oel und Fresco war Cornelius Schut aus Antwerpen, geb. 1590, gest. in Spanien. Auch er malte fast ausschließlich heilige Gegenstände, und die Kirchen von Antwerpen sind reichlich ausgestattet von ihm. Sein Colorit geht ins Grauliche und Trübe. Eines seiner Hauptbilder ist der Ablaß des heiligen Franz im Museum zu Antwerpen. Die Dresdner Galerie besitzt von ihm ein nicht uninteressantes satirisches Gemälde, einen Zug von Bacchantinnen, die zu einer Venusstatue schwärmen, vor welcher einem knieenden jungen Manne von einem Satyr eine gehörnte Mütze aufgesetzt wird.

Abr. v. Diepenbeck. Abraham v. Diepenbeck aus Antwerpen, 1589 bis 1657, war ursprünglich Glasmaler und hat sich als solcher in vielen Kirchen seiner Vaterstadt verewigt. Es bleibt ihm auch bei seinen Oelgemälden etwas Handwerkmäßiges eigen, wie er denn auch zuletzt fast ausschließlich Tapeten malte. In der Dresdner Galerie ist ein Neptun von ihm, der zu seinen besten Sachen gehören dürfte. Berühmt ist sein „Tempel der Musen," ein Kupferwerk mit 59 Tafeln, das zuerst 1655 in Paris erschien.

J. Jordaens. Bedeutender als die bisher Genannten war Jacob Jordaens aus Antwerpen, 1594—1678. Er malte gute Bildnisse, wie z. B. das des Prinzen Heinrich in Devonshire-House in London; auch biblische und sonst historische

Gegenstände. Allein seine eigentliche Natur zog ihn in die niedern Kreise des Lebens, zu der daselbst herrschenden Gemüthlichkeit und Sinnenlust, zu den gemeinen Gewohnheiten und Späßen, so daß er auch mythologische oder biblische Gegenstände gern da hinabzog. Die Dresdener Galerie ist mit Werken seiner Hand besonders reich versorgt; da ist ein trunkner Silen, dem eine Bacchantin frisch einschenkt; ein trunkener Hercules von Satyrn und Bacchanten umgeben; eine ganze Schaar wilder Bacchantinnen ꝛc.; der verlorne Sohn unter Schweinen. Ein äußerst komisches Bild ebendaselbst ist ein sehr cynisch aussehender Diogenes, der bei hellem Tage, auf offnem Markte, von Vieh und Menschen mit Verwunderung betrachtet, mit der brennenden Laterne geht einen „Menschen" zu suchen. Nicht minder komisch ist das Familienconcert in Berlin, eine mehrfach mit Musik und Trinken durchgeführte Darstellung des Sprüchworts: „Wie die Alten sungen, zwitschern die Jungen," wobei selber die Hunde heulend einstimmen. Ein von ihm mehrmals wiederholtes Bild ist der „Bohnenkönig" (in den Galerien zu Wien, Paris, Chiswick ꝛc.); ein andres Philemon und Baucis in Wien; der Satyr als Gast eines Bauern, in München. Selbst für eine so niedrig komische Scene, wie die, wo ein Bauer zur Erlustigung von seines Gleichen eine Kuh beim Schwanze festhält, war ihm seine Kunst nicht zu gut. Er zeichnete fest und correct, aber scharf und hart; seine Farben sind glänzend, kräftig ohne frappante Naturwahrheit; aber im Farbenauftrag besaß er eine große Geschicklichkeit, obwohl nicht die Durchsichtigkeit und den Schmelz der Rubens'schen Bilder.

Der bedeutendste Schüler von Rubens und einer der

2. Zeitr.

2. Zeitr.
A. van Dyck.

größten Künstler überhaupt ist Anton van Dyck, geboren zu Antwerpen 1599 (gest. zu London 1641). Seinen ersten Unterricht genoß er bei seinen Aeltern; denn sein Vater war ein Glasmaler und seine Mutter malte Landschaften. Dann kam er in die Lehre zu Heinrich van Balen, der in der herrschenden, italienisierenden Weise historische Bilder fertigte und eine große Meisterschaft der Technik besaß. Um das Jahr 1618 ging er zu Rubens, bei welchem indeß seine ausgezeichneten Eigenschaften ihn rasch vom Schüler zum Gehülfen erhoben, dem er selbstständige Arbeiten übertragen konnte. 1620 hatte er bereits einen so guten Namen, daß dem Grafen von Arundel, Marschall des Königs von England, durch seinen Agenten von Antwerpen geschrieben wurde, er werde nahebei so hoch geschätzt, als sein Meister Rubens, und daß er darauf an den Hof Jacobs I. berufen und von diesem in Dienst genommen wurde. Doch blieb er nur einen Winter in London. Er kehrte nach Antwerpen zurück, um von da nach Italien zu gehen. Im Beginn dieser Kunstreise wurde er durch das bekannte und von der spätern Dichtkunst vielfach ausgeschmückte Liebesabenteuer mit dem schönen Bauernmädchen in Savelthem bei Brüssel eine Zeitlang aufgehalten; ging aber endlich über Venedig und Genua nach Rom, wo er vom Cardinal Bentivoglio gastlich aufgenommen wurde. Seinen ganzen Weg hatte er mit Werken seiner Hand bezeichnet, so daß er bald wieder nach Genua gerufen wurde, und von da nach Palermo ging, um Aufträge des Vicekönigs Philibert von Savoyen auszuführen. 1626 kehrte er mit einem bereits sehr berühmten Namen nach Antwerpen zurück, und folgte, nach einem kurzen Aufenthalt im Haag, 1632 einem Rufe an den Hof Carls I. nach England.

Hier wurde er mit Auszeichnung empfangen, mit Ehren- und Gnadenbezeigungen überhäuft. Der Architekt Inigo Jones war beauftragt, für seine Wohnung zu sorgen und richtete ihm für den Winter ein Haus in Blakfriars, für den Sommer eines in Eltham, Grafschaft Kent, ein. Van Dyck war brittischer Hofmaler und Ritter des Bath-Ordens, und führte das Leben eines englischen großen und reichen Mannes, ohne dabei seine Lebenskräfte zu schonen. Er vermählte sich mit der Tochter des Lords Ruthven, die ihm eine Tochter gebar. Die Umdüsterung des politischen Himmels von England veranlaßte ihn im Jahre 1640 eine Reise nach Antwerpen und nach Paris zu machen, um sich größre Bestellungen zu verschaffen. Seine Erwartungen aber erfüllten sich nicht: er kehrte nach London zurück, wo bereits die Revolution in ihr erstes Stadium getreten, die königliche Familie zerstreut, Straffords Haupt gefallen war. Des Künstlers Gesundheit war erschöpft; er starb am 9. Dec. 1641, und wurde in der (alten) St. Paulskirche beigesetzt.

2. Zeitr.

Wenden wir nun den Blick auf seinen künstlerischen Charakter, so muß uns zunächst der Unterschied zwischen ihm und seinem Meister auffallen. Von dem reichen Stoff, über welchen dieser gebot, machte van Dyck nur sparsamen Gebrauch; Genrebilder, Landschaften und Stillleben malte er gar nicht, von Thieren gelegentlich nur Pferde und Hunde, nie selbstständige Thierstücke; von Historien fast ausschließlich kirchliche, äußerst wenig mythologische, noch weniger profanhistorische und allegorische und gar keine grobsinnlichen Gegenstände. Auch beschränkte er sich auf eine geringe Anzahl Aufgaben, Christus am Kreuz, die Klage um den heiligen Leichnam, die heilige Familie u. dgl.

2. Zeitr. welche er vielfach in leichten Veränderungen ausführte, ja geradezu wiederholte. Denn statt der Gabe **dramatischer Darstellung**, durch welche Rubens so sehr glänzte, war ihm das mehr **lyrische Element** im Ausdruck der Empfindung eigen: stilles Sinnen und ruhiges Behagen, mehr noch tiefer Schmerz und innige Betrübniß; und solche Darstellungen wußte er durch eine vom feinsten Gefühl eingegebene allgemeine Stimmung zu heben. Voll Kenntniß und Liebe der Natur und fern von allen idealistischen Bestrebungen ließ er sich doch hauptsächlich durch die Schönheit leiten, und Zartgefühl und ein geläuterter Geschmack bewahrten ihn vor den Maßlosigkeiten im Naturalismus seines Meisters, wie vor den Uebertreibungen in der Bezeichnung der Gefühle und Leidenschaften. Nur vom Theatralischen wußte er sich bei seinen Darstellungen aus der heiligen Geschichte so wenig als Rubens frei zu halten, namentlich im Beginn seiner künstlerischen Laufbahn. Durch alle seine historischen Bilder aber geht jene Werthschätzung des Sinnlich-Wahren, der es bei dem leidenden Heiligen, wie bei dem göttlichen Kinde vornehmlich auf die Lebensfähigkeit des Körpers und die weiche Wirklichkeit des Fleisches ankommt. In der Genauigkeit der Zeichnung übertraf er seinen Meister und eine nur skizzenhafte Modellierung dürfte sich schwerlich in einem seiner Bilder finden. In der Farbe erreicht er nicht die blühende Frische von Rubens, aber eine höhere Wahrheit und einen zarteren Schmelz. Anfänglich zwar hat er noch die Rubens'sche Palette, eignet sich aber in Italien das tiefe Colorit des Tizian an, und gewinnt erst allmählich seine volle Freiheit und Eigenthümlichkeit. Er gebietet über eine unendlich feine Abstufung von Tönen und nirgend treten bei ihm die

Gegensätze von Licht, Halbschatten, Schatten und Reflex
so scharf und hart ausgesprochen neben einander, wie bei Rubens so häufig. Im Geschick und in der Vollkommenheit der technischen Behandlung stand er schon frühzeitig gleich berechtigt neben seinem Meister.

Den Gipfel seiner Kunst erreichte er im Bildniß, und die größte Zahl seiner Werke (man zählt mehr als 250) gehört diesem Fach an. Auch das dem Bildniß nächstverwandte Conversationsstück war ihm nicht fremd geblieben. In der Auffassung des Charakters, in natürlicher Bewegung und Haltung der dargestellten Personen steht er neben den größten Meistern nicht nur unübertroffen, sondern großentheils unerreicht da. Dazu kommt die Leichtigkeit und Vollkommenheit der Zeichnung; sein überaus feines Formgefühl; die Kraft, Klarheit und Zärte der Carnation, wie er sie sich besonders von den um ihres durchsichtigen Teints willen berühmten englischen Schönheiten zu eigen machte; die Energie der Modellierung, die seinen Gestalten die Täuschung wirklicher Rundung verleiht; der Reichthum und Geschmack womit er seine Bildnisse durch allerhand Nebenwerk ausstattete: so daß in der That eine Steigerung der Leistungen nicht denkbar ist. Nur gegen Ende seiner Laufbahn, wo ihn die Masse der Bestellungen und die Bedürfnisse seines verschwenderischen Lebens zur Eile trieben, werden seine Arbeiten flüchtiger und kälter.

Zu den religiösen Bildern aus Van Dycks frühester Zeit gehören drei Gemälde im Berliner Museum: die beiden Johannes, eine Ausgießung des heil. Geistes und eine Dornenkrönung Christi, der Judaskuß in der Sammlung von Corsamhouse in London und im Madrider Museum, sämmtlich in der Nachahmung von Rubens be-

2. Zeitr. fangen. Aehnlich verhält sich auch noch die Aufrichtung des Kreuzes in einer Chorcapelle der Marienkirche zu Courtray, wobei namentlich die drei Henker lebhaft an des Meisters Weise erinnern.

Zu entschiedener Eigenthümlichkeit gelangt er in den Darstellungen der Wehmuth, Rührung und des Schmerzes, namentlich in den sogenannten Vesperbildern (Pietà), wo der Leichnam Christi, von den Seinen und von Engeln betrauert, am Boden oder im Schooß der Mutter liegt; obschon es auch in diesen Bildern nicht an declamatorischen Bewegungen der Hände und Köpfe fehlt, und der Hauptnachdruck in der Vollendung von Aeußerlichkeiten, der schönen Zeichnung, Modellierung und Vermalung des Körpers Christi u. s. w. ruht. Vorzügliche Gemälde der Art besitzen die Galerien zu München, Antwerpen, Berlin, Madrid, Paris, Borghese in Rom; bei Hrn. Brentano in Frankfurt a. M.; auch in St. Anton zu Antwerpen und in der Egydienkirche zu Nürnberg findet man dergleichen. Die Bilder des Gekreuzigten sind vielfach zerstreut, auch im Privatbesitz. Eines der schönsten ist im Museum zu Antwerpen; ein anderes mit Johannes, Maria, Magdalena, dem Hauptmann und dem Schergen, der den Schwamm darreicht, in einer Capelle von St. Michel zu Gent; das am meisten bewunderte ist in der Kathedrale zu Mecheln. Vom Martyrthum des heil. Sebastian dürfte München das schönste Exemplar besitzen. Von seinen heiligen Familien, in denen überall die natürlichen Beziehungen der weichen Mutterliebe, der sorglichen Kindespflege, des süßen Behagens, kurz das allgemein menschliche Familienglück, ohne alle ideale oder religiöse Tendenz die Darstellung motiviert, besitzt die Münchner

Pinakothek zwei vorzügliche Beispiele, eines die Grosve-
nor-, ein anderes die Bridgewatergalery in London. Lord Ashburton besitzt die berühmte, für den Prinzen von Oranien gemalte heil. Familie mit den tanzenden Engelkindern; ein anderes Exemplar ist in St. Petersburg. Ein reizendes Bild der heiligen Familie ist in der Galerie zu Turin. Im Besitz eines Hrn. David Wihl aus Wevelinghofen bei Düsseldorf soll eine sehr schöne heil. Familie von Van Dyck sein und ebenso eine in Savelthem bei Brüssel. Hier ist auch der heil. Martin zu Roß, in welchem van Dyck sich selbst abgebildet, nebst dem Bettler, mit welchem er seinen Mantel theilt. Das Bild der reuigen Sünder vor Christus, Magdalena, David und der bekehrte Schächer, im Museum zu Berlin, scheint durch das ähnliche Bild von Rubens in der Münchner Pinakothek hervorgerufen zu sein. Gleichfalls auf Rubens deutet das überaus herrliche Gemälde, Simsons Gefangennehmung, im Belvedere zu Wien. Und hier ist auch eines seiner seltenen Bilder aus der modernen Heiligengeschichte, die Vermählung des sel. Hermann Joseph mit der Himmelskönigin, wobei ein Engel die Stelle des Priesters vertritt.

Bei aller Virtuosität der Ausführung hat diese Arbeit wenig Antheil an dem innern Leben des Meisters. Dasselbe gilt auch von seinen mythologischen Darstellungen, z. B. wie Minerva von Vulcan die Waffen erhält, ebenfalls in Wien; wie Venus und Amor bei Vulcan Waffen für Aeneas fordern, in Paris; und ähnliche, bei denen ihm eine durchaus moderne Anschauungsweise die poetische, geschweige denn die classische Auffassung unmöglich machte. Näher rückt er allerdings seiner Aufgabe, wo sie in ein rein sinnliches Element hinüber tritt und er wenigstens

2. Zeitr. durch die Reize der Natur zu fesseln vermag, wie bei der Danaë in Dresden, wobei übrigens zu bemerken, daß er Reiz und Lüsternheit mit sichtlicher, fast jungfräulicher Mäßigung behandelt.

Von weltlichen, historischen Bildern seiner Hand besitzt die Pinakothek in München eines, das er in Verbindung mit Snyders gemalt, den Sieg Heinrichs IV. über den Herzog von Mayenne in der Schlacht bei Martin d'Eglise, 14. März 1590. Es ist ohne hervorragenden Werth und vielleicht das einzige der Art, das er gemalt hat. — Ein gleiches Urtheil trifft eine Allegorie in der Sammlung des Herzogs Malborough in Blenheim, Saturn, welcher dem Amor die Flügel abschneidet. (Die Liebe läßt nach mit der Zeit!)

Genrebilder hat Van Dyck nicht gemalt. Doch kann das Bild mit den unbekleideten tanzenden Kindern in Berlin kaum eine andere Bezeichnung erhalten. Eine musikalische Gesellschaft, in welcher er selbst als Violinspieler sitzt, in der Galerie Esterhazy in Wien, steht als sogenanntes Conversationsbild an der Grenze der Bildnißmalerei.

Die Werke Van Dycks in diesem Fach auch nur annäherungsweise anzuführen, kann nicht die Aufgabe dieses Buches sein. Zu den vorzüglichsten gehören die Bildnisse: des Cardinals Bentivoglio im Palast Pitti in Florenz, von einer Wirkung, die selbst durch Rafaels Leistungen in demselben Saal nicht geschwächt wird, obschon sich der Künstler die schwierige Aufgabe gemacht, das Bild durch das rothe Kleid des Cardinals, eine rothe Tischdecke und einen rothen Vorhang ganz in Roth zu tauchen; — des Kaisers Carl V. (ein Adler mit dem Lorbeerkranz über ihm)

in den Uffizien daselbst; — ferner des Marchese Brignole in Genua, im Palast Brignole, zu Pferde, mit gezognem Hute grüßend; — des Prinzen Thomas von Savoyen zu Pferde in der königl. Galerie zu Turin; das bloße Brustbild von 1634, ein Kniestück von wunderbarer Schönheit, in Berlin; — das Reiterbild des Carlo Colonna mit einer das Sinnbild des Hauses, eine Säule, tragenden über ihm schwebenden weiblichen Gestalt, im Palast Colonna zu Rom; sein eignes Bildniß, im Louvre zu Paris, der Körper in Profil, in dunklen Sammt gekleidet, eine goldne Kette über dem Vorhemd, das Gesicht über die linke Schulter herausblickend (gest. von E. Mandel); — König Carl I. zu Pferd mit seinem Stallmeister und einem Pagen, das schönste der vielen Bildnisse dieses unglücklichen Monarchen; — dann ebendaselbst das Reiterbildniß des Generals und Ministers Moncada. — Eine große Anzahl der herrlichsten Bildnisse Van Dycks besitzt die Münchner Sammlung, unter andern das Brustbild von F. Snyders; die Antwerpner Bürgersfrau, der schwarz gekleidete Edelmann, der seine Gäste zum Eintritt aufzufordern scheint; den Herzog Wolfgang Wilhelm von Neuburg mit einem großen Hund u. s. w., vor allen aber das unübertreffliche, von tiefer Wehmuth beseelte Bildniß seiner eignen Gattin, mit dem gleichsam tröstend sich an sie schmiegenden Töchterchen. Das Belvedere in Wien bewahrt vortreffliche Bildnisse von Van Dyck: die beiden Prinzen des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, Carl Ludwig und Ruprecht, 15 und 12 Jahr alt, in spanischer Tracht, letzter mit einem Jagdhund zur Seite; einen Feldherrn in glänzender Rüstung mit dem Commandostab, ein lebenvolles, wie in Einem Guß hingezaubertes Bild. In der Dresdner Galerie ist das Brust-

2. Zeitr.

2. Zeitr. bild Carls I. (gest. von Mandel) und in der Eremitage zu Petersburg das von Snyders und seiner Frau von hochausgezeichnetem Werth. Die meisten und schönsten Bildnisse seiner Hand findet man natürlich in England. In Windsor-Schloß ist eine selbstständige Van Dyck-Galerie. Da ist die lebensgroße Figur Jacobs I. von 1620; Carl I. zu Pferd mit seinem Stallmeister, dem Herzog von Epernon; derselbe mit seiner Gemahlin und zwei Kindern (etwas flüchtig); dann die fünf Kinder Carls mit einem großen Hund, ein besonders reizendes Gemälde von 1637 (beide letztere gest. von Strange; eine Wiederholung in Berlin); drei Kinder Carls (eine Wiederholung in Dresden). Ueberhaupt gibt es eine unglaublich große Anzahl von Van Dyck'schen Bildnissen des Königs und der königlichen Familie und fast ist keine vornehme Sammlung in England ohne eins derselben. In der National-Galery zu London das Bildniß des „Gevartius," stark impastiert und kräftig; in Staffordhouse (Herz. v. Sutherland) das Bildniß des berühmten Lord Arundel, im schwarzen Kleid, mit einer Schriftrolle in der Linken, der Medaille der Halskette in der Rechten, in einer dunkeln Landschaft, im kräftigen venetianischen Ton; in der Bildersammlung zu Pansanger das große Familiengemälde des Herzogs Johann von Nassau, seiner Gemahlin und eines Sohnes in der Vorhalle eines Palastes, tiefkräftig, fein und sorgfältig vom Jahre 1634; in der Sammlung des Grafen Pembroke das berühmte Familiengemälde von Graf Philipp v. Pembroke, seiner Gemahlin, seinen fünf Söhnen, ferner der Lady Mary von Buckingham und ihres Gemahls des Lord Caernarvon und beider Tochter, der Lady Anna Sophie; drei verstorbene Kinder als Engel über der Gruppe

schwebend, eine Tapete mit den Wappen und Säulen im Hintergrund, das größte aller derartigen Bilder Van Dycks (ungefähr 11 Fuß hoch, 19 Fuß breit), allein sehr beschädigt; in Warwickcastle ein „Herzog von Alba" genanntes Kniestück von 1630, im tiefen Ton der Venetianer; in Castle Howard das Bildniß von Fr. Snyders, das zu seinen allervollendetsten gerechnet wird; in Woburn-Abbey Franz Russel Graf von Bedford von 1636 und seine Gemahlin. Im Cabinet Sir Robert Littletons, Gouverneurs von Guernesey, ist das reizende Bildniß von Van Dycks Gattin mit dem Kind an der Brust, mehrfach für ein Madonnenbild gehalten, da die Tracht nicht Zeitcostüme und das Kind unbekleidet ist.

2. Zeitr.

Van Dyck hat eine Sammlung und Herausgabe von Bildnissen berühmter Zeit- und Kunstgenossen veranstaltet unter dem Titel: Icones Principum, Virorum doctorum, Chalcographorum, Statuariorum etc. numero centum ab Antonio van Dyck pictore ad vivum expressae, eius sumptibus aere incisae. Antwerpiae. fol. Leider sind nur wenige Blätter von Van Dycks Hand: Jodocus de Momper, Joh. Snellinx, Franz Franck, Paul de Vos, Adam de Stoort, Justus Suttermans, Joh. Breughel, Joh. de Wael u. s. w. Eine sehr große Anzahl von Kupferstechern (und Lithographen) haben nach Van Dyck gearbeitet, so daß nicht leicht ein bedeutendes Bild von ihm genannt werden kann, das nicht auf diesem Wege Gemeingut geworden wäre. Die namhaftesten in den Niederlanden befindlichen Bilder von ihm sind aufgenommen in das Werk: Album lithographié par Lauters et Fourmois d'après les principaux peintres Flamands et Hollandais; und in die Splendeurs de l'art en Belgique von Lacoste, Vermorken u. s. w.

2. Zeitr. Interessante Nachrichten über Van Dycks Aufenthalt in London und seine Künstler-Verhältnisse finden sich in dem oben (S. 71) genannten Werke von Carpenter; ferner ist über seine Gemälde Ausführliches nachzulesen in den niederländischen Briefen von Schnaase und in Waagens Kunst und Künstler in England.

Neben Rubens und Van Dyck, mit ihnen aus derselben Zeit- und Kunstrichtung hervorgegangen und doch von ihnen sehr verschieden, umfassender als Van Dyck, beschränkter als Rubens, energischer als Beide in der Verfolgung naturalistischer Bestrebungen, steht ein dritter Künstler von scharfausgeprägter, einziger Eigenthümlichkeit und unübertroffener Meisterschaft: das ist Rembrandt.

Rembrandt v. Rhyn. Paul Rembrandt von Rhyn, so genannt von seinem Geburtsort, einer Mühle am Rheincanal bei Leyden, war am 15. Mai 1606 ins Leben getreten. Weder durch seinen Vater, den Müller Gerritz, noch durch seine Umgebung war er zur Kunst angeregt worden, und keiner der verschiedenen Maler, zu denen er in die Lehre ging, hat einen Anspruch auf die eigenthümliche Entwickelung, welche sein Talent genommen. In der Mühle war der Trieb zur Kunst in ihm erwacht, und dahin kehrte er zurück, als er vergeblich bei drei oder vier Malern Unterweisung in dem gesucht hatte, was er bedurfte. Fortan hielt er sich allein an die Natur und an sich. Im Jahr 1630 zog er nach Amsterdam, verheirathete sich, gründete eine ziemlich weitverzweigte Malerschule, erfreute sich eines rasch aufblühenden, dauernden Ruhmes, und starb 1665 (nicht wie man sonst annahm 1674).

Rembrandt malte historische Gegenstände, namentlich biblische des Alten und Neuen Testamentes, auch einige my-

thologische und profanhistorische Bilder, sehr wenig Allegorien; Bildnisse und große Bildniß-Bilder in ungewöhnlicher Zahl, auch Genrebilder und Landschaften. 2. Zeitr.

Wir haben gesehen, daß der Naturalismus von Rubens und Van Dyck eine sehr merkliche Modification und Einschränkung erfahren durch verschiedene poetische Hülfsmittel der Kunst, ja daß er unter deren falscher oder übertriebener Anwendung mit sich selbst in Widerspruch gerathen war. Dieser Widerspruch konnte nach zwei Seiten hin seine Auflösung finden: die Kunst konnte wiederum eine ideale Form suchen für ihre heiligen und poetischen Geschichten und Gestalten und für den hochgesteigerten Ausdruck ihrer Empfindungen und Leidenschaften; oder sie konnte auch die letzten Reste einer überlieferten, die Geschichte verklärenden Anschauungsweise von sich werfen und das wirkliche Leben mit all seinen Hin- und Zufälligkeiten als die allein sichere Grundlage einer wahren historischen Darstellungsweise betrachten und zwar — nach dem Erfahrungssatz, daß unter der Sonne nichts Neues geschieht — das nächstliegende, gegenwärtige, gewohnte Leben. Dies war der Weg, den Rembrandt einschlug, um den Naturalismus in der Kunst zur Wahrheit zu machen, und er verfolgte ihn mit einer fast erbitterten Consequenz, um so sicherer, als er von keinem Schönheitssinn weder in der Wahl der Formen, Mienen und Bewegungen, noch in der Anordnung im Ganzen und Einzelnen im mindesten beirrt wurde. So mußte ihm von der heiligen Familie alles wegfallen, was sie von irgend einer armen Holzhauersfamilie unterschied, selbst die körperlichen Reize, denen man in diesen Kreisen nach bekannter Erfahrung am wenigsten begegnet. Der Welttheiland kann in seinen ersten Lebens-

2. Zeitr. stunden und Tagen so wenig als ein anderes neugebornes Kind, namentlich um Weihnachten, unbekleidet und unbedeckt auf kahlem Stroh oder auf dem Mantelzipfel oder dem Schooß der Mutter ausdauern, er wird darum eingebunden wie ein anderes Wickelkind. Die Pharisäer und Schriftgelehrten sind dieselben Juden, wie sie heut noch in Polen und außerhalb angetroffen werden, und zwar um so gewisser, als die Söhne Jacobs bei der Zähigkeit ihres Charakters und der durch das Gesetz geregelten Gebräuche einer Veränderung so gut wie gar nicht unterworfen sind. Von diesem Standpunkt aus erscheint der Heiland der Blinden und Lahmen als ein Wunderdoctor, wie er im einsamen Hirtenhaus auf dem Lande gefunden wird, und vor Pilatus und am Kreuze unterscheidet er sich in nichts von den armen Sündern neben ihm, und sein Leichnam im Arm der Freunde oder im Schooß der Mutter ist nichts als ein entseelter Körper. Ja, die vorchristliche Sage, die für ihre Erzählungen einen Theil der handelnden Personen aus einem unbekannten Jenseits holt und wieder verschwinden läßt, kann bei solcher Auflösung ins Natürliche fast nicht anders mehr als lächerlich erscheinen; der Raub der Proserpina wird zu einer gewöhnlichen Entführung, und der Besuch Dianas bei Endymion zu einer Schäferstunde im Mondschein, bei welcher einem Jägerburschen das Glück auf die unerwartetste Weise lacht.

Man sieht leicht, daß auf diesem Wege eine pathetische, mehr noch eine theatralische Darstellungsweise, wie wir sie bei Rubens und Van Dyck noch häufig antreffen, ohne Anstrengung vermieden wurde, daß aber auch die Kunst Gefahr lief, alle Bedeutsamkeit und allen höhern Reiz zu verlieren und gleich dem verwandten Rationalismus

auf theologischem Gebiet der äußersten Nüchternheit zu 2. Zeitr.
verfallen. Gegen diesen trüben Ausgang war Rembrandt auf eigenthümliche Art behütet. Denn wie als wenn der Geist der Poesie sich für die Verschmähung alles Ungewöhnlichen, Wunderbaren und Uebernatürlichen an ihm habe rächen wollen mit feurigen Kohlen, so erschloß er ihm die Augen für die Zauberwirkung des Lichtes in seiner künstlichen (oder auch zufälligen) Beschränkung und verwandelte ihm durch die eingefangenen Strahlen desselben, gleichsam mit der Blendlaterne die ganz gewöhnliche wirkliche in eine Wunder- und Mährchen-Welt. Und dieser Eindruck ist seinen Darstellungen geblieben, die, auf den bloßen Umriß zurückgeführt, eine kaum bemerkbare Wirkung machen würden. Seine Anordnung historischer Compositionen bezog sich fast einzig auf diese Lichtwirkung und das dadurch bedingte Helldunkel, das er mit solcher Meisterschaft handhabte, daß man ihn häufig dem Correggio verglichen hat, obwohl dieser auf ganz anderen Wegen und für ganz andere Zwecke das Licht in der Finsterniß sich erobert hat. Ein tiefeindringendes Studium der Formen war ihm nicht eigen; er begnügte sich in der Zeichnung mehr mit bloßer Andeutung, so daß, ganz in der Nähe gesehen, viele seiner Bilder ein sehr willkührliches Aussehn haben. Dagegen verstand er den Effect der Rundung auf das vollkommenste und hatte einen festen, fetten, überaus gutverschmolzenen Farbenauftrag. In der Färbung konnte er ungemein frisch und blühend sein; sobald aber die Zauberlaterne leuchtete, ordnete sich die Farbe den großen Gegensätzen von Licht und Schatten unter. Das Costüm hat er sich aus der Schenke, der Mühle und vom Trödelmarkt geholt, und in gründlicher Abneigung gegen

2. Zeitr. alles Gesuchte oder gar Ideale, auf die Ausbildung des Geschmacks keine nennenswerthe Mühe verwendet.

Bildete Rembrandt durch seine rationalistische Auffassung heiliger Geschichten eine Art protestantischen Gegensatzes gegen Rubens und Van Dyck, die ihren derartigen Bildern wenigstens die kirchliche Außenseite zu sichern gewußt, so trat derselbe noch bestimmter darin hervor, daß Rembrandt nicht mehr der Kirche diente, sondern (mit vielleicht zwei oder drei Ausnahmen) nur für den Privatbesitz arbeitete und großentheils im kleinen Maßstab. Gewiß ist gegenwärtig kein Bild von ihm in einer Kirche; dagegen gibt es keine einigermaßen angesehene Galerie, in welcher nicht Werke von ihm zu finden wären. Die herrlichsten sind in Amsterdam und im Haag; aber auch Wien, München, Dresden, Berlin, Cassel, Paris, London und Petersburg bewahren seltene Schätze aus der Werkstatt des Meisters.

Von biblischen Geschichten besitzt die Dresdner Sammlung das Fest des Ahasverus in halblebensgroßen Gestalten, und die Verkündigung der Geburt Simsons an seine Aeltern. — In München ist die Verstoßung Hagars und jene wunderbare Folge von Bildern aus dem Leben Jesu, die allein hinreichen würde, Rembrandts Namen zu verherrlichen, jedenfalls seine Eigenthümlichkeit scharf zu bezeichnen, durch welche er die unbegreiflichsten Ereignisse wie ganz gewöhnliche Dinge abthut, sie aber doch im Lichte der Zauberei erscheinen läßt. Es sind sechs Bilder von 2 F. 10 Z. Höhe, 2 F. 2 Z. Breite, mit der Geburt Christi, der Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt.*) —

*) Mit Ausnahme der Kreuzabnahme sind sämmtliche Bilder

Im Belvedere zu Wien ist der Apostel Paulus, Briefe schreibend, vom Jahre 1636; in der Sammlung des Grafen v. Schönborn die Kreuzabnahme in fast lebensgroßen Figuren; dann Simson und Delila in einer Höhle, wobei ein Lichtstreifen auf die abgeschnittenen und siegreich emporgehaltenen Locken des Helden fällt; und Christus unter den Kindlein, wobei er sich allerdings fast wie ein Zahnarzt ausnimmt, vor dem die Kleinen sich nicht ohne Grund fürchten. In der Esterhazy'schen Galerie sieht man einen unbekleideten, in höchster Vollkommenheit des Lichts und der Farbe gemalten, an den Händen gebundenen, in Formen und Haltung äußerst ordinairen Menschen, einen Strick um den Leib vor einem Richter stehen. Das Gesicht ist so überschattet, daß man kaum einen Zug erkennt; aber das Rohr in den Händen verräth uns, daß der Maler uns Christus vor Pilatus hat zeigen wollen, und zwar wie er nach seiner Meinung, frei von den Zuthaten einer durch Vorurtheile geleiteten und in frommer Scheu verschönenden Phantasie, wirklich sich ausgenommen hat.

2. Zeitr.

In Petersburg sieht man u. a. eine Bathseba im Bade und eine Kreuzabnahme, von denen besonders letztere hoch gerühmt wird. In Brüssel bei dem Herzog von Aremberg ist ein feines Bildchen aus der Geschichte des Tobias, wie dieser seinem alten Vater die Blindheit nimmt. Diese Geschichte war einer von Rembrandts Lieblingsstoffen. Auch in Paris ist ein dahin gehöriges Bild, wie des Tobias Aeltern den Engel des Herrn erkennen; ferner der barmherzige Samariter von 1648 (gest. von Longhi)

---

auf Leinwand gemalt; die Kreuzabnahme, in ganz gleichem Maß, auf Leinwand, sah ich in Bonn bei Hrn. Oberrechnungsrath Koch.

2. Zeitr. und Christus in Emmaus. — Eines seiner Hauptbilder ist Christus und die Ehebrecherin von 1644 in der National-galery in London. Hier ist die Vertheilung und das Verfließen des Lichts vom weißen Gewand der Sünderin zu der starkbeleuchteten Gestalt Christi, über Pharisäer und Apostel bis in die geheimnißvollen helldunkeln Tiefen des Tempels der immer neue Anstoß zur Bewunderung (gest. von H. Philipps). Von fast gleicher Wirkung ist die Heimsuchung in der Grosvenor-Galery von 1640, wobei Maria nicht ohne ihren Pudel kommt und Elisabeth als gute Landwirthin von einer Henne mit ihren Küchlein umgeben ist; Christus im Schiff während des Sturmes schlafend bei Mr. Hope in England von 1633; das Noli me tangere von 1638 und die Anbetung der Könige von 1657 in der Privatsammlung K. Georgs IV. — In Amsterdam ist die Enthauptung Johannis; das Hauptbild aber in dieser Reihe ist die Darbringung im Tempel in der kön. Sammlung im Haag vom Jahre 1630. Die Hauptgruppe steht innerhalb eines modernisirten gothischen Geländers an den Stufen, die zum Altar führen, vor welchem ganz im Dunkel der Hohepriester kniend sein Amt verrichtet. Simeon, eine unansehnliche Figur in violettem Mantel, hält das Kind, das ihm die in Hellblau gekleidete Mutter dargereicht; ein Paar in Grau gekleidete Alte schauen über das Geländer herein, während ein vom Rücken gesehener, in Rothbraun gekleideter Priester die Hand über das Kind ausstreckt. Schon die Farbenzusammenstellung ist von der wohlthuendsten Wirkung; nun aber fällt durch eine (nicht sichtbare) Oeffnung von oben ein Lichtstrahl gerade auf diese Gruppe und bricht die Farbe in eine unendliche Menge zartabgestufter Töne, und verbindet sie wieder zu einem so

2. Zeitr.

harmonischen Guß, daß alle Unterschiede zu verschwinden scheinen. Dasselbe lebendige Wechselspiel der Gegensätze setzt sich aber auch in die Umgebung der Gruppe fort, aus deren Dunkel die Gegenstände bei längerem Verweilen des Auges klar hervortreten, neben dem einfallenden Lichtglanz aber wieder verschwinden. In Zartheit und Leichtigkeit der Behandlung, in Feinheit und Vollkommenheit der Ausführung hat das Bild schwerlich ein zweites des Meisters über sich und aus wenigen Werken überhaupt spricht die schaffende Lust des Künstlers so vernehmlich zu uns.

Von den mythologischen und allegorischen Bildern ist nicht viel zu rühmen. Seiner Anschauungsweise liegen solche Gegenstände gar zu fern. „Diana und Endymion" heißt ein Bild in der Galerie Lichtenstein in Wien; „Venus und Amor" eine nackte Frau mit einem Jungen in der Galerie des Louvre zu Paris; „Ganymed" ein ungefähr zweijähriger häßlicher Bauernknabe, den ein Adler mit seinen Klauen gepackt und durch die Lüfte führt und der vor Schmerz und Angst heult und das Wasser läßt, in der Dresdner Galerie. Ein kleines braun in braun gemaltes Bild in der Sammlung des Dichters Roger in London, viele Reiter, ein gefesselter Löwe am Fuße eines Felsens, worauf der Freiheitsbaum und die Inschrift „Soli Deo Gloria" steht, stellt die Befreiung der Niederlande vor.

Dagegen hat Rembrandt wenigstens in Einem Bilde gezeigt, daß er einen Gegenstand aus der Profanhistorie mit dramatischer Kraft und klarer, energischer Charakterzeichnung zu behandeln verstehe, das ist: Adolph von Geldern vor seinem von ihm eingekerkerten Vater, im Museum zu Berlin. Dieser herrschsüchtige Prinz hatte seinen Vater, um ihn zur Abdankung der herzoglichen Würde zu

 zwingen, überfallen und gefangen gesetzt. Im Bilde steht er, in glänzender Tracht und dem Fürstenmantel, dessen Enden zwei Mohren halten, vor dem Kerkerfenster, an welches er den greisen Vater zur Unterhandlung gerufen, und erhebt die drohend geballte Faust gegen ihn. Die Figuren sind in Lebensgröße; die Lichtwirkung sehr geschlossen, die Malerei ungemein kräftig und der Ausdruck in beiden Hauptpersonen von ergreifender Wahrheit.

Genrebilder hat Rembrandt mehre gemalt, obschon es bei einigen, z. B. der Holzhauerfamilie in Petersburg u. a., schwer fällt, sie von seinen heiligen Geschichten zu unterscheiden. Eines der entschiedensten und zugleich schönsten Genrebilder von ihm besitzt die National-Galery in London, eine Frau die durchs Wasser gehend ihre Kleider aufnimmt. Schöner und recht in seiner Manier ausgezeichnet sind zwei kleine Bilder von einem und demselben Inhalt in Paris: ein Philosoph, neben welchem eine Alte Feuer anbläst.

Andere Genrebilder Rembrandts reichen bereits hinüber in das Fach der Bildnißmalerei. Ist Rembrandt in seinen Cabinetstücken bewunderswürdig und ein in seiner Weise unübertroffener, ja unerreichter Virtuos, so beginnt doch sein eigentliches Verdienst um die Kunst erst bei den Bildnissen. Hier, wo er ausgeprägte Individualitäten in der Wirklichkeit vor sich hat, wo alle Hülfsmittel der Kunst vor der Freude an der Natur und der Lust des lebengleichen Schaffens in den Hintergrund treten, oder sie nur — wie die Vollkommenheit der technischen Behandlung, oder die Geschicklichkeit der Abrundung rc. — kräftigen und heben, erregt der Künstler nicht allein Staunen und den Reiz der Nachahmung, sondern wirkt auch als Lehrer zur Nacheise=

rung. Bei Rembrandts Bildnissen unterscheidet man zwei verschiedene Systeme oder Manieren. Die einen sind im Charakter seiner heiligen Geschichten gehalten, mit engbegrenztem Oberlicht und breiten Schatten, dazu von einem höchst einfachen, bei aller Sättigung fast farblosen bräunlichen Ton. Derart sind die meisten seiner Bilder in unsern Gemäldesammlungen. Die andern sind von ebenso gesättigter, aber blühender Farbe, vollem Licht und doch goldtonig und warm. Derart sieht man vornehmlich in Amsterdam. Mit welcher Vorliebe er sich der Bildnißmalerei ergab, erkennt man daran, daß allein von seinem eignen Bildniß aus verschiedenen Lebensaltern dreiundzwanzig Originalbildnisse, wenn nicht mehr, vorhanden sind. Von seiner Mutter kennen wir acht, von seiner Frau vier Bildnisse. Von den erstern besitzt Wien zwei, Paris vier, Dresden drei, darunter jenes reizende Gemälde, wo er sein Weibchen auf dem Schooße sitzend hält und mit einem vollen hochgehobenen Glas und dem Ausdruck höchster Glückseligkeit ihre Gesundheit zu trinken im Begriff ist.

2. Zeitr.

Unter andern Bildnissen benannter Personen sind die berühmtesten: Prinz Robert von der Pfalz im Haag; der Schreibmeister Lieven van Coppenol bei Lord Ashburton in London; der Marschall Türenne zu Pferde, Lebensgröße, bei Graf Cowper zu Pansanger; ferner die Bildnißgemälde in Lebensgröße: zuerst das des Anatomen Prof. Nicolaus Tulp, der vor einer Anzahl Zuhörer die Erklärung eines männlichen Leichnams vornimmt, vom Jahr 1632, im Haag; die Aufseher des Stahlhofs zu Amsterdam im kön. Museum daselbst, ein Prachtwerk mit vier sitzenden und zwei stehenden Personen, von breiter, großartiger Zeichnung und Behandlung; und endlich das berühmteste

2. Zeitr. von allen, die „Nachtwache" im selben Museum, ein großes figurenreiches Bild, auf welchem der Capitain F. B. Kock mit seinen Offizieren und Schützen dargestellt ist, vom Jahre 1642. Die Namen der 16 abgebildeten Personen sind auf einem Pfeiler im Bilde zu lesen. Die Kraft und Klarheit dieses Bildes sind ganz außerordentlich; durch Gruppierung aber, Darstellung und Zeichnung wird es weniger auffallen. Der Name „Nachtwache" übrigens scheint auf einer falschen Deutung zu beruhen, da der Anordnung des Bildes vielmehr der Gedanke eines Auszugs zum Schützenfest zu Grunde zu liegen scheint, wie denn auch der Eichenkranz um den Helm eines der Schützen, das Trinkhorn in der Hand eines andern darauf deutet.

Bei weitem indeß die nach meinem Urtheil schönsten der mir bekannten Rembrandtischen Bildnisse sind „Braut und Bräutigam" in der Sammlung von van de Hoope in Amsterdam; Bürgermeister Six und seine Frau, von 1644, in der Sammlung von Six, ebendaselbst; und zwei Bildnisse bei Gefrow Hoopmann in Harlem, alle von der frischesten, blühendsten Färbung und einer unübertrefflichen Kraft und Meisterschaft der malerischen Behandlung.

Außer diesen rechnet man noch die Dame mit dem Fächer und den Jäger mit den Falken in der Grosvenor-Galery in London zu den Bildnissen ersten Ranges von ihm. Auch muß erwähnt werden, daß er mit besondrer Vorliebe alte bärtige Juden, Armenier und Türken, in Pelz und Seide malte, so daß Nachahmer sich vornehmlich an diese allerdings augenfälligen Vorbilder gehalten haben.

Rembrandt malte auch Landschaften; jedoch großentheils in einem so vorherrschend braunen Ton, daß sie fast

wie Sepia-Zeichnungen sich ausnehmen. Ein sehr ausge- 2. Zeitr.
zeichnetes Bild jedoch der Art ist die berühmte „Mühle“ in der Sammlung des Marquis von Lansdowne zu Lowood in England.

Viele seiner Werke sind durch den Grabstichel und die Radiernadel vervielfältigt; einen großen Theil derselben verdanken wir ihm selbst in den bekannten, vielverbreiteten geistreichen und reizvollen Radierungen seiner Hand.

Bei der Richtung, welche die Kunst im Allgemeinen an der Hand des Naturalismus eingeschlagen, und auf welcher so reichausgestattete Talente, wie Rubens, Van Dyck und Rembrandt einen so weitreichenden, hellleuchtenden Ruhm erlangt hatten, mußten die eigentlich schöpferischen Kräfte hinter den nachbildenden nothwendig zurückbleiben, während letztre, unterstützt von den Traditionen einer durchgebildeten Technik, noch lange Zeit Werke von hoher Vollendung zu Stande bringen konnten. Es leuchtet ein, daß im Bildnißfach Außerordentliches geleistet werden konnte; und es wurde geleistet, namentlich von holländischen Meistern. Einer der ersten und fruchtbarsten unter ihnen ist Michael Mirevelt von Delft (1568—1641), von dem behauptet wird, er habe 10000 Bildnisse gemalt. Bilder von ihm, ausgezeichnet durch einfache Auffassung des Charakters, correcte Zeichnung, starke Modellierung bei nicht grade überaus saftiger Farbe, finden sich wohl in jeder Gemäldesammlung, die vorzüglichsten in Amsterdam und in Wien. — Paul Moreelse, Maler, Architekt und Formschneider aus Utrecht, 1571—1638, steht ihm in Eigenthümlichkeiten und Vorzügen sehr nahe. Vortrefflich ist von ihm das Bildniß der Maria von Utrecht, der Wittwe des Jan von Oldenbarneveldt in Amsterdam. Geringer

M. Mirevelt.

P. Moreelse.

2. Zeitr. sind seine historischen Gemälde, davon eine Anbetung der Könige in der St. Katharinenkirche zu Mecheln steht. — Sehr ausgezeichnet in charaktervoller Zeichnung und Darstellung ist Johann van Ravenstyn aus dem Haag, 1572—1657. Auf dem Schießhaus im Haag sind drei große Bildniß-Gemälde von Offizieren und Schützen von 1616—1618; im Rathhaus die Rathsherren von 1636; auch München besitzt ein gutes Bild von ihm. — Franz Hals aus Mecheln, 1584—1666, lieferte gleichfalls ausgezeichnete Schützenbildnisse für das Schießhaus und den Prinzenhof zu Harlem. Die Pinakothek in München besitzt ein ausgezeichnet schönes, ausdruck- und charaktervolles Familiengemälde von ihm. — Theodor de Keyser von Amsterdam, geb. um 1590, gest. 1660, gehört zu den seltenen Meistern. Sein Hauptbild, die Rathsherren, die über den Empfang der Königin Maria Medicis von Frankreich deliberieren, ist im Haag; ein Kaufmann mit seiner zahlreichen Familie, ein ziemlich großes Bild, im Museum zu Berlin; ein kleineres, aber sehr anziehendes Bild von ihm besitzt die Pinakothek in München, den Verwalter, der einer alten Frau Rechnung ablegt, von 1650. — Cornelis Janson van Keulen, gest. 1656, verdankt seinen Ruhm vornehmlich einem Bilde von 1647 im Haag, auf welchem er vierzehn Personen, Bürgermeister und Syndici vom Haag, in Lebensgröße darstellte und das ein Seitenstück zu dem genannten Werk von Ravenstyn bildet. — Die meisten Vorzüge in Naivetät der Auffassung, Wahrheit in Farbe, Form und Charakter, sowie in der Kunst des Malens vereinigt Bartholomäus van der Helst von Harlem, 1613—1670. Sein Hauptbild befindet sich im Museum zu Amsterdam und stellt das Gastmahl vor,

Joh. v. Ravenstyn.

Fr. Hals.

Th. de Keyser.

J. v. Keulen.

B. v. der Helst.

das zur Feier des westphälischen Friedensschlusses dem
Capitain Cornelis Jan Wits und dem Lieutenant Jan van Waveren mit ihren Leuten 1648 in Amsterdam veranstaltet worden. Es sind 24 Personen in Lebensgröße, von sprechender Wahrheit des Ausdrucks und täuschender Kraft der Modellierung und Malerei. Zechend und schmausend, lachend und die Hände sich drückend, im malerischen Kriegs- und Waffenschmuck des dreißigjährigen Kriegs sitzt die Gesellschaft an der langen, reichbedachten, glänzenden Tafel; der Hauptmann in schwarzer Tracht, die blauseidne Fahne mit dem Stadtwappen im Arm, mit übergeschlagenen Beinen in der Mitte. Man blickt in die Lust des vollsten Lebensgenusses und fröhlicher Geselligkeit und spürt doch überall in den nervigen Gestalten und durchgearbeiteten Gesichtern, in Ton und Haltung des ganzen Gemäldes den Ernst der eben durchlebten Zeit, so daß die Wirkung desselben außerordentlich ist. — Kleiner, aber von fast gleicher Vortrefflichkeit sind die „Preise vertheilenden Bürgermeister" im Louvre zu Paris. Es sind drei Mitglieder der großen Schützengesellschaft zu Amsterdam mit den Gewinnsten für die Armbrustschützen; hinter ihnen eine vierte unbekannte Person, in der man den Maler zu erkennen glaubt, zwei junge Schützen im Hintergrund; ein Weib schenkt Wein ein. Eine Wiederholung dieses überaus prachtvollen Bildes besitzt das Museum in Amsterdam, wo man überhaupt eine große Anzahl der herrlichsten Bildnisse dieses Künstlers antrifft. Auch im Werkhuis daselbst sind sechs ausgezeichnete Bildnisse von van der Helst und das von Paul Potter im Haag. Von großer Schönheit und Unbefangenheit ist das Familienbild von Huttens mit Frau und Kindern in der Pinakothek zu München. Nicht

2. Zeitr. leicht wird eine namhafte öffentliche Sammlung ohne ein Bildniß von der Hand dieses Meisters sein.

Neben diesen Künstlern von größrer oder geringerer Selbstständigkeit steht noch eine andere Reihe mehrentheils ausgezeichneter Maler in Holland, welche sich als Schüler oder Nachahmer unmittelbar an Rembrandt halten. Sie folgen ihm in der Wahl der Gegenstände, in der Darstellungsweise, im warmen, goldigen und glänzenden Colorit und der Behandlung, vor allem in der als Virtuosenthum ausgeübten Kunst der Lichteffecte; theilweis allerdings auch in der sehr eigenthümlichen charaktervollen Weise bei Bildnissen und der Energie, mit welcher sie ausgeführt sind.

Einer der ersten, wenn nicht der erste unter ihnen, F. Bol. ist Ferdinand Bol von Dordrecht, 1610—1681, gestorben zu Amsterdam, der dem Rembrandt häufig sehr nahe kommt. In der Pinakothek zu München ist das Opfer Abrahams von ihm in lebensgroßen Gestalten; in Dresden eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten; der „Uriasbrief", ein Bild, auf welchem König David mit seinem Geheimschreiber hinter einem grünbedeckten Tisch sitzend abgebildet ist, wie er dem Urias den verhängnißvollen Brief gibt; ferner Joseph wie er dem Pharao seinen alten Vater Jacob vorstellt, und der Traum Jacobs von der Himmelsleiter, letztres in kleinen Figuren. Vorzüglicher als in diesen historischen Darstellungen ist F. Bol in Bildnissen, deren ausgezeichnetste man im Louvre zu Paris, im Museum zu Berlin, in den öffentlichen Sammlungen im Haag und in Amsterdam antrifft. Das herrlichste von allen, zugleich eines der hervorragendsten Bilder der holländischen Malerschule überhaupt, besitzt das Leprosenhaus in Amsterdam. Man sieht darauf fünf Vorsteher dieser wohlthätigen Anstalt in

schwarzer Kleidung, wie sie einen armen, von Ausschlag überdeckten Bauernknaben in die Anstalt aufnehmen. Das Wohlwollen, die allgemeine Menschenfreundlichkeit in ihren Gesichtern und ihrer Haltung, daneben der blitzdumme Ausdruck des Jungen, die ganz außerordentlich lebendige Farbe und Modellierung der lebensgroßen Figuren bringen einen Eindruck ohne Gleichen hervor.

2. Zeitr.

Nicht minder begabt, jedoch mehr Nachahmer der Beleuchtungskünste Rembrandts, in denen er ihm häufig zum Verwechseln gleichkommt, war Gerbrandt van den Eeckhout aus Amsterdam, 1621—1674. Von ihm hat das Berliner Museum zwei treffliche Bilder, die Darstellung im Tempel und die Erweckung von Jairi Töchterlein; die Galerie in Pommersfelden die Hexe von Endor, die man dort für Rembrandts Arbeit hält; das Museum zu Amsterdam die Segnung Jacobs (beiläufig! ein in Rembrandts Schule besonders beliebter Gegenstand, vom Meister wie von seinen Jüngern mehrfach ausgeführt); die Sammlung des Louvre in Paris die Darstellung wie El-Kana und Anna ihren Knaben Samuel vor den Hohenpriester Eli bringen, ein Bild von glühender Lichtwirkung.

G. v. d. Eeckhout.

Govaert Flinck von Cleve, 1616—1660, entfernte sich in spätern Jahren von der Manier Rembrandts. Die „Segnung Jacobs" sieht man in Amsterdam zweimal von seiner Hand, bei Six und im Museum; die Verkündigung der Hirten im Louvre zu Paris ꝛc. Sein Hauptwerk, die samnitischen Gesandten vor M. Curius Dentatus in vergeblicher Mühe der Bestechung, befindet sich im Stadthaus zu Amsterdam und hat wenig mehr von den Besonderheiten Rembrandts.

G. Flinck.

2. Zeitr.

N. Maas. Ein in Deutschland leider! fast unbekannter Meister aus dieser Schule ist Nicolaus Maas aus Dordrecht, 1632—1693, gestorben zu Amsterdam, wo (nebst dem Haag) die Bilder zu finden sind, die uns einen Begriff von der Energie des farbigen Lichts geben, mit welcher er die Natur in der sprechendsten, täuschendsten Wahrheit und dabei der größten Anspruchlosigkeit wiedergibt. Die Gesellschaft „Felix meritis“ in Amsterdam besitzt von ihm ein unübertrefflich schönes Bild, auf welchem eine alte arme Frau in Lebensgröße dargestellt ist, wie sie vor einem Stück Brot und Lachs ihr Tischgebet verrichtet. Die gleiche Gluth der Farbe und Kraft der Modellierung bei allerdings schwacher Zeichnung ist dem Bilde eines Mädchens in der Sammlung von Six eigen, das unter dem Namen der „Lauscherin“ aufgeführt wird. Das Bildniß einer Magistratsperson in der Galerie im Haag steht gegen diese Bilder freilich zurück; viel geringer aber sind zwei Bildnisse von ihm in der Pinakothek zu München.

Jan Victor. Von Jan Victor, einem besonders talentvollen Schüler und Nachahmer Rembrandts, der zwischen 1630 und 1660 blühte, findet man ein gutes Bild, Joseph, der den Kämmerern im Gefängniß ihre Träume auslegt, im Museum zu Amsterdam; die Segnung Jacobs im Louvre zu Paris; sodann eine Reihe Scenen aus der Geschichte des Tobias, die Abreise des jungen Tobias in der Bridgewatergalerie in London; der alte blinde Tobias und die Frau mit der fremden Ziege im Lutonhouse; das Dank-Gebet des alten Tobias für das wiedererlangte Augenlicht in der Pinakothek zu München, ꝛc. Weniger bedeutend

J. van Vliet. und hauptsächlich durch seine Radierungen bekannt ist Joris van Vliet aus Delft, der um 1630 blühte. Das Ver-

liner Museum besitzt ein höchst absonderliches Bild von ihm, das unter dem Titel des Raubes der Proserpina eine lächerliche Entführungs-Scene aufführt, bei welcher die Gefährtinnen der Entführten sich um sie zurückzuhalten an ihre Schleppe anhängen. Dahin gehört auch Samuel v. Hoogstraeten aus Dordrecht, 1627—1678.

2. Zeitr.

S. v. Hoogstraeten.

Ohne in Rembrandts Schule gewesen zu sein, hatte sich — vornehmlich in Radierungen — Salomon Koninck von Amsterdam, geb. 1609, nach ihm gebildet; ebenso, doch in ausgedehnter Weise, J. Lievens aus Leyden, 1607—1663, welcher sein Glück vornehmlich in England gesucht und gefunden. Von ihm sieht man u. a. im Museum zu Amsterdam das Bildniß des 70jährigen Jan von Oldenbarneveldt; im Museum zu Berlin die beliebte Segnung Jacobs; in München Bildnisse, ꝛc. Er hat auch Landschaften in Rembrandts Manier gemalt und allerlei in Kupfer gestochen und radiert.

S. Koninck.

J. Lievens.

Ebenfalls mit Rembrandt verwandt, vielleicht selbst Schüler von ihm ist Christian Paudiß, geb. 1618, der 1666 als Hofmaler des Bischofs von Freising starb. Seine Bildnisse haben eine sprechende Wahrheit und Lebendigkeit, wenn sie auch oft ein wenig zu weich modelliert erscheinen; allein man erkennt in ihren Formen durchaus ein sehr feines Gefühl für die Natur. In Wien, Dresden, München ꝛc. sind vorzügliche Beispiele. Im Dom von Freising ist ein großes historisches Bild von ihm, die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel, das nicht in gleicher Weise zu seinem Ruhme beiträgt, obschon ein treues Naturstudium auch da nicht zu verkennen ist. Wunderlicher Weise tritt es am vollkommensten und mit wahrhaft überraschender Genialität an einer Stelle auf,

Christ. Paudiß.

2. Zeitr. die er nur ein einziges Mal betreten und an der er sich den Tod geholt: bei einem Thierbilde. Er hatte sich mit einem unbedeutenden Thiermaler, Rosenhof, in einen Wettstreit eingelassen, einen Wolf zu malen, der seine Beute verzehrt und einen lüstern herzutretenden Fuchs abwehrt. Mit der genauesten Formenkenntniß und in den feinsten Zügen sprechender Wahrheit des Ausdrucks führte Paudiß sein Werk aus; aber das Schiedsgericht entschied für das geistlose Machwerk seines Gegners, was er sich so zu Herzen nahm, daß er darüber starb. Beide Gemälde hängen zur Warnung für unfähige Schiedsgerichte und für zu reizbare Künstlernaturen in der Pinakothek zu München.

Die Kunst hatte bereits auf den Weg des Virtuosenthums eingelenkt und gewisse Mittel der Darstellung, z. B. effectvolle Beleuchtung, zum Zweck gemacht. Statt des eingeschränkten Tageslichtes durfte ein Andrer Kerzen- oder Fackelschein für seine Scenen wählen, so war eine andre Art Rembrandt da, und schloß er sich in Composition und Zeichnung mehr an italienische Vorbilder an, so mußte er sogar mit dem Reiz der Neuheit wirken. Dies

G. Honthorst. that Gerhardt Honthorst von Utrecht, 1592—1660. Ein Schüler von Abr. Bloemaert ging er frühzeitig nach Italien, wo er sich durch den derben Naturalismus und höchst effectvollen Vortrag des M. Angelo da Caravaggio besonders angezogen fühlte und bestimmen ließ. Mit Vorliebe stellte er Nacht-Scenen in künstlicher Beleuchtung dar, weßhalb ihn die Italiener Gherardo delle notti nannten. Von Italien ging er nach England, wo er am Hofe Carls I. in Ansehn stand, ging aber als Hofmaler des Prinzen von Oranien in sein Vaterland und fand sein Grab in Gravenhag. Ausgezeichnete Bilder von ihm findet man in der englischen

2. Zeitr.

National-Galery zu London, in Hamptoncourt, im Louvre zu Paris (vortreffliche Bildnisse; dann die Verleugnung Petri, und des Pilatus Händewaschen), in der Galerie Pitti zu Florenz (Tod der heiligen Magdalena), in Dresden (die Findung Mosis, einige Bauernscenen und Bildnisse), Wien (Christus im Verhör vor Pilatus, eines seiner bedeutendsten Gemälde, obschon die grelle Beleuchtung durch die auf dem Tische brennende Kerze die Aufmerksamkeit ganz auf sich zieht und obendrein die Formen in grelle Gegensätze bringt; S. Hieronymus im Gebet vor Todtenkopf und Kerze), München (Ceres verwandelt bei Fackellicht den Sohn einer sie verspottenden Bäuerin in eine Eidechse, u. a.), Amsterdam (vortreffliche Fürsten-Bildnisse), Berlin (die Befreiung Petri, mit besonders starkem, vom Engel ausgehendem, den Apostel blendendem Lichtschein) ꝛc. In Berlin sieht man auch mehre Arbeiten seines Bruders Wilhelm Honthorst († 1683), der in derselben Weise malte.

W. Honthorst.

J. von Sandrart.

Ein Schüler von Gerhardt Honthorst war Joachim v. Sandrart aus Frankfurt a. M., 1606—1688. Er lebte lange Zeit in Italien, dann in Frankfurt und Amsterdam; bewohnte jedoch später das Schloß Stockau bei Ingolstadt, das ihm durch Erbschaft zugefallen, wo er eines großen Wohlstandes sich erfreute; ging aber nach Augsburg, von da, seiner zweiten Frau zulieb, 1674 nach Nürnberg, wo er an der Aufsicht der durch Joachim Nützel von Sündersbühl 1662 gegründeten, und von seinem Neffen, Jacob Sandrart, einem Kupferstecher, und dem Architekten Elias Godeler geleiteten Malerakademie theilnahm; und nachdem er noch einem Rufe des Kaisers Ferdinand III. nach Wien gefolgt war, in hohen Ehren starb. Sandrart war ein

2. Zeitr. geschickter Künstler, der den großen Meistern Italiens und der Niederlande manches abgesehen, auch die Natur mit Eifer studiert und eine Geläufigkeit im Malen erlangt hatte, daß er zwei Bildnisse in einem Tag vollendete; allein Eigenthümlichkeit der Auffassung, Composition, Charakter und was sonst dem Kunstwerk besondern Reiz verleiht, wird man vergeblich bei ihm suchen. Im Geschmack stand er ganz unter dem Einfluß der Zeit, die sich in allegorischen und mythologischen Aufputzungen der Wirklichkeit gefiel. Man bekommt eine ungefähre Anschauung davon durch das Programm zu einem Gemälde, welches ihm Kaiser Ferdinand III. aufgetragen. „Jupiter" — so schreibt der Kaiser — „auf dem Adler sitzend auf der Erde, in der rechten Hand einen Oelzweig, in der Linken sein Fulmen haltend und mit Lorbeern gekrönt, so mein Contrefait sein könnte. Aus dem Himmel die zwo verstorbenen Kaiserinnen als Juno und Ceres, die Eine Reichthümer und die Andre Fruchtbarkeit ihm offerierend. Die Königin aus Spanien als Minerva, die Streitrüstung und Künste präsentierend. Bellona die jetzt regierende Kaiserin, die militarischen Instrumente ihm unter die Füße werfend. Erzherzog Leopold in Forma Martis, auch die Instrumenta bellica untergebend. Der römische König in Forma Apollinis mit den musikalischen Instrumenten. Mein kleiner Sohn in Forma Amoris, doch bekleidet, den Köcher und Bogen präsentierend." In den Kirchen von München und von Bayern überhaupt, in Oberöstreich, Mähren, Wien ꝛc. sind viele Altarblätter von ihm, oft neun in Einer Kirche; die Pinakothek in München hat u. a. von ihm eine Folge von Bildern aufgestellt, in denen durch lebensgroße Halbfiguren die zwölf Monate charakterisiert sind, z. B. der Januar durch einen

Alten am Feuer, der Februar durch einen Koch mit einer 2. Zeitr. Pastete, der Mai durch eine Frau die einen Kranz flicht 2c., Dinge, denen ein fleißiges Studium der Natur und der Rubensschen Palette sowie der Zeichnung von Snyders immer einigen Werth gibt. An Honthorst erinnert das Bild des Berliner Museums, Seneca's Tod, ursprünglich im Wettbewerb mit elf andern Künstlern in Rom für den König von Spanien gemalt und zu den besten gezählt. Sein berühmtestes Bild bleibt das „Friedensmahl" vom 25. September 1649, gemalt im Auftrag des schwedischen Generals Wrangel und von diesem der Stadt Nürnberg verehrt, die es jetzt im Landauer Brüderhaus aufbewahrt. Das Bild ist 9 Fuß breit und 12 Fuß hoch, und zählt man funfzig Bildnisse darauf von kaiserlichen und schwedischen Commissären und von Reichsständen (gestochen von K. Wolf). Zu des Porzelius Bilderbibel lieferte er 210 Blätter, so daß man da seine Weise zu componieren leicht kennen lernen kann.

Sandrart hat als Künstler großen Ruhm, viele Ehrenbezeigungen und ansehnliche Reichthümer sich erworben. Höher erscheint sein Verdienst als Kunst-Schriftsteller, indem er als solcher die Kenntniß der Künstler und Kunstwerke, die Achtung und das Verständniß der Kunst in weiten Kreisen verbreitete. Nach dem Vorbilde des Vasari und Van Mander sammelte er Notizen über Künstler und ihre Werke, stellte sie zusammen und gab sie heraus unter dem Titel: „Deutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerkünste; mit vielen schönen Kupfern, Porträts der Maler, mit Abbildungen der Sculpturen, Vignetten 2c., 2 Theile in 5 Abtheilungen nebst dem Lebenslauf und den Werken von J. v. Sandrart. Nürnberg, 1675." Er

2. Zeitr. schickte diesen kurzen Biographien eine ziemlich ausführliche Geschichte der antiken Baukunst und Sculptur und eine Abhandlung über alle verschiedenen Kunstweisen und Uebungen voraus, und erläuterte das Gesagte durch eine große Zahl von Abbildungen, die er auf seinen Reisen in Italien, Sicilien und Malta angefertiget, so daß ein für die damalige Zeit einziges und sehr interessantes Werk entstand, das ins Lateinische und Italienische übersetzt und bald von Neuem vermehrt und erweitert aufgelegt wurde. Der namhafteste seiner Schüler ist Matth. Merian von Basel, 1621—1687.

Matth. Merian.

Entschiedener den italienischen Naturalisten, namentlich dem Caravaggio folgte Justus Sustermanns von Antwerpen, 1597—1681; doch wußte er auch die Lehren der Caracci zu befolgen, welche der Kunst das Ziel stellten, die verschiedenen individuellen Vorzüge großer Künstler zu vereinigen. Sustermanns gelangte damit zu großem Ansehn in Italien, so wie bei seinen Landsleuten; denn Rubens und Van Dyck schätzten ihn; und er lebte als der Hofmaler Cosmus II. in hohen Ehren in Florenz. Hier, im Palast Pitti findet man auch seine besten Arbeiten, namentlich Bildnisse der fürstlichen Familie, auch das von Galileo Galilei. Bedeutend tiefer steht sein Verdienst als Historienmaler, wie denn die „Huldigung der toskanischen Stände" im selben Palast eine unsäglich dürftige Composition ist. Das Berliner Museum besitzt eine Grablegung von ihm und den Tod des Socrates.

Justus Sustermanns.

Eine dem Sandrart in vielen Beziehungen sehr ähnliche Erscheinung war Gerhard v. Lairesse aus Lüttich, 1640, gest. zu Amsterdam 1711. Er sah Italien nicht. Seine Muster waren Poussin und P. Testa und

G. v. Lairesse.

namentlich ließ er sich von ersterm zur Reflexion, zu gelehrter, verstandesgemäßer, aber freilich ziemlich lebloser Darstellungsweise bestimmen. Dabei liebte er die Allegorien im Zeitgeschmack, vornehmlich mythologische Gegenstände, womit er Wände und Decken bemalte, wie man u. a. in den königlichen Schlössern zu Berlin noch sehen kann. Wie Sandrart wirkte er auch als Schriftsteller. Im Jahre 1707 erschien von ihm: „Het groot schilderboek door G. de Lairesse. 2 Deelen. Met printverboeldingen, 4°." Es ist ein Tractat über die Malerei, wie man die Natur studieren, wie man zeichnen, malen, componieren, darstellen, charakterisieren soll ꝛc., ein Werk, das in alle Sprachen übersetzt und in den überall damals gegründeten Kunstschulen als Lehrbuch eingeführt wurde.

2. Zeitr.

Carl Screta (Szotnowsky) von Prag, 1604—1651, befolgte ganz denselben Weg, ahmte aber Guido und Caravaggio nach und verstand zu malen, wie man an vielen Altarblättern in den Kirchen von Prag, Salzburg ꝛc. oder im „Leben des heiligen Wenzel" in der ständischen Galerie zu Prag sehen kann. —

Carl Screta.

Joh. Ulrich Loth, gest. zu München 1662, und sein Sohn Joh. Carl Loth, Carlotto genannt, 1632 bis 1698, folgten ihren zeitgenossischen Naturalisten und Manieristen Caravaggio, Liberi ꝛc. und malten große Altarblätter, die noch gegenwärtig die Kirchen Bayerns und selbst italienische Galerien anfüllen.

J. U. und J. C. Loth.

Ein ebenso geschickter Sammler fremder Eigenschaften war Joh. Kupetzky aus Pössing in Oberungarn, 1666 bis 1740, der zuletzt in Nürnberg lebte; das Beste, was von ihm bekannt worden, sind Bildnisse, die mit männlicher Kraft und ohne Prätension ausgeführt sind; im

J. Kupetzky.

2. Zeitr. Berliner Museum ist ein heiliger Franz von ihm, dessen Hauptverdienst in der Tüchtigkeit der Pinselführung liegt.

G. Kneller. Gottfried Kneller von Lübeck, 1648—1723, hatte anfangs dieselbe Richtung genommen, studierte in den Niederlanden Rembrandt und Ferd. Bol, in Venedig Tizian und Paul Veronese, erkannte aber bald als sein ausschließliches Fach die Bildnißmalerei. Bereits mit einigem Glanz um seinen Namen ging er nach London und ward hier sehr bald der gefeiertste Künstler, mit Geld und Ehren überhäuft und mit Aufträgen erstickt. Alle Souveraine Europas, alle Celebritäten Englands mußte er malen, so daß ihm zuletzt keine andre Rettung blieb, als eine Bildnißfabrik anzulegen und selbst mit der oberflächlichsten Leichtigkeit Schnellmalerei zu treiben. Es ist interessant, daß er Einer der ersten war, die den Gedanken hatten, eine Maler-Akademie zu gründen, und die Königin Anna bestätigte ihn als Präsidenten derselben 1697.*)

Im entschiedensten Gegensatz zu ihm gewann ein andrer deutscher Kunstjünger und Zeitgenosse einen europäischen B. Denner. Namen, das ist Balthasar Denner aus Hamburg, 1685 bis 1749. In Schwerin, wo er die längste Zeit seines Lebens zugebracht, sieht man Bildnisse von ihm, die in herkömmlicher Weise gemalt sind; allein seine eigentliche

---

*) Die unter Papst Gregor XIII. um 1580 von Ferd. Zucchero gestiftete Accademia di S. Luca in Rom war nur eine Gesellschaft von Künstlern, die ihre Mitglieder wählte. Vouet, Le Sueur, und (vielleicht) Le Brun gründeten 1648 die Academie zu Paris, wobei wohl schon an Unterricht gedacht worden; Dresden erhielt seine Academie unmittelbar nach der Londoner 1697 und Berlin die seinige 1699; die Nürnberger war 1662, die Antwerpner 1663 gegründet worden.

Liebhaberei bestand darin, alte, häßliche, runzlige, haarige Gesichter in Lebensgröße mit einer solchen Ausführlichkeit abzubilden, daß die Haut in der Natur unter der Loupe nicht mehr von ihren subtilsten Extravaganzen und Rissen, Sprüngen und Absonderungen zeigen kann, als in seinen Bildern, denen ein wahres und warmes Colorit einen noch verstärkteren Schein des Lebens gibt. Diese Art Bilder gehören so zu sagen zu den Unerläßlichkeiten einer öffentlichen Galerie und finden sich auch in allen.

2. Zeitr.

Ein ziemlich unbedeutender Künstler, der sich nach französischen Mustern gebildet, war Eglon van der Neer aus Amsterdam, 1643—1703. Er hatte aber einen Schüler, dem es gelang, seinen Malereien einen neuen und eigenthümlichen Reiz zu geben, womit er — obschon das Verdienst nicht sehr hoch anzuschlagen — doch mitten unter den Allerwelts-Nachahmern wie ein Künstler von Genie sich ausnimmt. Dies war Adrian van der Werff aus Kralinger-Ambacht bei Rotterdam, 1659—1722, lange Zeit in Diensten des Kurfürsten Joh. Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf. Er erfand eine Methode zu malen, durch welche seine Bilder ein so vollkommenes Ansehn erhielten, als wären sie gegossen, ciseliert und poliert. Man übersah vor Vergnügen über die Weichheit des Fleisches, daß die Knochen fehlten; über der wunderbar glatten und geleckten Fläche, daß die Natur gar nicht so glatt und geleckt ist, und fand den elfenbeinernen Ton, der seine nackten Körper auszeichnet, so wunderschön, daß man darüber den des Lebens vergaß. Sei's, daß der Schimmer von Idealität, der über seinen Werken liegt, die Augen bestach, sei's, daß die Originalität der malerischen Behandlung reizte: seine Bilder waren sehr gesucht und wurden

E. v. d. Neer.

A. v. d. Werff.

2. Zeitr. theuer bezahlt. Er malte viele biblische und mythologische Gegenstände; anfänglich in kleinem Format, später auch in Lebensgröße. Fast in allen Galerien findet man Arbeiten von ihm; die meisten wohl in der Pinakothek zu München, wo auch eine lebensgroße büßende Magdalena aufbewahrt ist. — In seiner Weise malte sein jüngerer Bruder,

P. v. d. Werff. Peter van der Werff, der von 1665 bis 1718 lebte.

Wiederum in den allgemeinen, breitgetretenen Gang der Kunstbildung, wie sie auf das Erlernen des Handwerks und die Aneignung der Vorzüge großer älterer Meister

A. Terwesten. Italiens und der Niederlande gerichtet war, lenkte Augustin Terwesten aus dem Haag ein, der von 1649 bis 1711 lebte und sich auf langjährigen Reisen in Italien, England und Frankreich einen Namen gemacht hat. 1688 nach Berlin berufen, um die Schlösser daselbst und in Charlottenburg in Fresco auszumalen, ward er im Auftrag des neuen Königs Friedrich I., und unterstützt von Schlüter 1699 der Gründer und erste Director der Academie der Künste der preußischen Hauptstadt.

Bis dahin hatten die Künstler, wenigstens in der Regel, den größten Theil ihrer Bildung aus den Werken früherer Meister geschöpft. Das Ansehn aber, in welchem die lebende Kunst in Rom und Paris stand, der Glanz, der die Namen eines Pietro Berrettino, oder eines Vanloo und Boucher umgab, die Reichthümer, die ihnen ihre Handfertigkeit und künstlerische Ausschweifung einbrachten, reizten so sehr zur Nacheiferung, daß nun nicht nur nicht an Eigenthümlichkeit mehr gedacht, sondern auch der Zusammenhang mit der älteren Kunst gänzlich aufgegeben wurde.

J. Werner. In dieser Richtung zeichneten sich u. A. aus Jos. Werner aus Bern, 1637 — 1710, der seinen Aufenthalt in

Rom, Paris, Augsburg, München, Wien, Berlin und zuletzt wieder in Bern durch viele zurückgelassene Gemälde in Miniatur und Oel bezeichnet hat. Peter Brandel aus Prag, 1668—1739, verewigte seine Kunst vornehmlich in den Kirchen von Prag; Peter von Strudel aus Cleß in Tyrol, 1648—1717, malte sehr viel für die Kirchen und Paläste von Wien. Joh. Daniel Preißler aus Nürnberg, 1666—1737, und sein Sohn Joh. Justin Preißler, 1698—1771, haben ein etwas ernsteres Aussehn, doch ohne sich wirklich über die Masse zu erheben. — J. F. Rottmayr v. Rosenbrunn, aus Laufen, 1660—1727, und Daniel Gran aus Wien, 1694 bis 1757, versorgten hauptsächlich östreichische Kirchen (Salzburg, Mödling, Wien) und Paläste mit Bildern; Cosmas Damian Asam in München um dieselbe Zeit bayrische. Dasselbe thaten J. G. Bergmüller aus Dirkheim, 1688—1762, und sein Schüler Joh. Fr. Holzer aus Burgeis im Vintschgau, 1709—1740, die in Augsburg lebten und von denen der letztere besondern Ruhm gewann durch die Fresken, die er an die Außenseiten der Häuser malte.

2. Zeitr. | P. Brandel. | P. v. Strudel. | J. D. Preißler. | J. J. Preißler u. A.

Joh. Heinrich Tischbein d. Ae. aus Haina, 1722 bis 1789, hielt sich ausschließlich an die französische Schule von Vanloo und Coypel, zu der er noch einige Lehren von Piazetta in Venedig fügte. Sein Hauptbild ist die Hermannsschlacht im Schlosse zu Pyrmont. Andere Werke von ihm findet man im Schloß Weißenstein und andern kurfürstlich hessischen Schlössern, eines auch in der Katharinenkirche zu Cassel; sein vorzüglichstes dürfte die Verkündigung des Todesurtheils an Konradin von Schwaben sein, das in der Galerie zu Gotha hängt.

J. H. Tischbein.

2. Zeitr.

Christ. Rode.

In Berlin arbeitete Christ. Rode, 1725 — 1797, in ähnlicher Richtung. Die Kirchen und Paläste Berlins sind (und waren) an Decken und Wänden seiner Werke voll. — Wie geschickt aber auch die Virtuosen der Malerkunst zu Wien und Berlin, zu München und Augsburg sein mochten, in dreister Handfertigkeit und Schnellmalerei wurden sie alle übertroffen von Martin Knoller aus Steinach in Tyrol, 1725—1804. Von Wien, wo er seine Studien begonnen, ging er nach Rom, Neapel und Mailand. In letztrer Stadt malte er fünf Plafonds und dreißig Oelgemälde im Schloß, und viele Bilder in andern Palästen. In Bayern und Tyrol breitete sich seine Kunst aus wie ein Lauffeuer. Das Kloster Ettal im bayrischen Gebirge, der Bürgersaal in München u. v. a. geben Zeugniß, mit welcher Leichtigkeit er ungeheure Flächen mit Figuren überdeckte, wobei nicht unerwähnt bleiben darf, daß seine Farben licht und blühend sind, und sich vortrefflich gehalten haben.

M. Knoller.

Mitten in dieser allgemeinen Geist- und Charakterlosigkeit, da man die Natur und die Kunst gleichweit aus den Augen verloren und keine Empfindung mehr in Wahrheit auszudrücken verstand und somit eine völlige Scheidung der Kunst und des Lebens eingetreten war, gewährt es einen wirklichen Trost, noch einen Maler zu finden, der doch wenigstens den Sinn für die alten Meisterwerke offen und gesund erhalten hatte. Dies war Chr. W. E. Dietrich aus Weimar, 1712—1774. Sein bewundernswürdiges Talent, die Manieren andrer Maler nachzuahmen, würde auch wohl zu andrer Zeit Anerkennung gefunden haben; in der Oede und Dürre der seinigen wird er dadurch zum Phänomen. Indem er nach Belieben bald als Poelemburg, als Rembrandt, als Ostade, bald als einer

Chr. W. E. Dietrich.

der italienischen Meister malte und zwar in überraschender Eigenthümlichkeit eines Jeden, stand die alte Zeit gewissermaßen aus dem Grabe auf, und die Blicke wurden unwillkührlich wieder auf sie gerichtet. Die Gemäldesammlung in Dresden (wo er lebte und starb) ist reich an Bildern von ihm in den mannichfachsten Manieren, vornehmlich aber in der Rembrandts, die er vor allem liebte und mit Virtuosität nachmachte.

2. Zeitr.

So waren denn allmählich die künstlerischen Kräfte so weit herabgekommen, daß ein gründlicher Umschwung stattfinden mußte, wenn sie dem Leben wiederum einmal von Werth sein sollten. Wie dies geschah: davon soll der vierte Band Nachricht geben.

Die Genremalerei.

Ihren höchsten Gipfel, bis zu welchem die Kunst keiner andern Nation sich emporgearbeitet, hat die deutsche Malerei in dem sogenannten Genre erreicht. Die Genremalerei ist eine unter der Einwirkung des Zeit- und Volksgeistes nothwendige Folge der von der deutschen Kunst eingeschlagenen Richtung. Seit den Van Eyk's und durch sie zur Nachahmung der Natur geführt und für ihre Charaktere und Ideale an die Wirklichkeit gebunden, brauchte die deutsche Kunst ihren Gesichtskreis nicht zu erweitern, ja ihren Standpunkt kaum zu verändern, um dem Leben, das sie zur Schaubühne überlieferter Geschichten und zur Darstellung einer jenseitigen Seligkeit benutzt, seine selbstständigen, ihm eigens angehörigen Reize anzuerkennen und als solche zu schildern. Waren die Heiligen und Martyrer schlichte Abbilder wirklicher Personen, nur in besonders feierliche Stimmung und Haltung versetzt, so mußten oder

2. Zeitr. konnten wenigstens diese Personen auch ohne den künstlichen Nimbus dieser feierlichen Stimmung und Haltung einen Werth für die Kunst haben; und wie wir gesehen, daß der Unterschied zwischen einer heiligen und einer Zimmermanns-Familie allmählich ins Ungewisse verlief, so wurde leicht durch die entschiedene Bezeichnung der letztern der Zweifel gehoben, und statt einer bestimmten, geschichtlich bedeutsamen Zimmermanns-Familie eine andere gegeben, die ohne besondere Kennzeichen, eine jede sein konnte, nur die Gattung bezeichnete und allein durch ihren Zusammenhang mit dem wirklichen Leben interessirte.

So war durch den in die kirchlich religiöse Kunst eingetretenen Naturalismus seit lange schon der Weg zur Genremalerei angebahnt. Von der Kunst des Bildnisses führte ein anderer eben dahin. Man war vom einzelnen Bildniß zum zusammengesetzten Bildniß-Gemälde fortgegangen. Wurde es nun wohlgefällig aufgenommen, den König oder sonst einen Fürsten mit seiner Gemahlin, den Prinzen und Prinzessinnen auf Einem Bilde vereinigt zu haben, machte die Kunst Glück mit der Familie eines angesehenen Bürgermeisters, mit einer Zusammenstellung von bekannten Rathsherren, geehrten Offizieren, berühmten Künstlern und ihren schönen Frauen, so war kein nachhaltiger Grund vorhanden, weßhalb nicht auch unbenannte Personen und Familien, bei gleich treuer und kunstvoller Darstellung ihrer individuellen Züge, eine gleich große Theilnahme finden sollten.

Dazu kommt, daß die Malerei von Anfang an die Scenen des gewöhnlichen Straßen- und Hauslebens wohl beachtet und in ihre Darstellungen — obschon nur nebenher und als zufälligen Schmuck oder als Steigerung der

natürlichen Wirkung in dem Hintergrund — aufgenommen 2. Zeitr.
hatte. Sie brauchte demnach nur solche Scenen, Leute die sich vor einem Haus unterhalten, einen Hufschmied in seiner Schmiede, zechende Kriegsleute ꝛc. zur Hauptsache zu machen, in den Vordergrund zu stellen, und gelegentlich die Historie ganz wegzulassen, so war das Genrebild da und fertig. —

Ueberall also weist uns das Genre auf die naturalistische Auffassung der Kunst als auf seinen Ursprung zurück. Daher kommt es auch, daß eine Kunst wie die italienische, welche auf Idealismus gegründet, für Formen und Charaktere die Hauptnahrungsquelle in der Phantasie hatte, erst dann zum Genre gelangte, als die Kraft der freien Schöpfung zu versiegen begann und auch nur da, wo man in die Bahn des Naturalismus einlenkte, wie von Caravaggio, Cerguozzi u. A. geschehen.

Indessen nicht nur um die Wahrheit der äußern Erscheinung, um die wirklichen Menschen, war es der deutschen Kunst zu thun, als sie die Genremalerei schuf; sie hat noch eine tiefer liegende Begründung im deutschen Volkscharakter und in der Bildung der Zeit. Das innerste Bedürfniß unserer Nation nach Wahrheit und Wahrhaftigkeit, nach voller Uebereinstimmung des Denkens und Empfindens mit Wort und That, was uns ein blos angeeignetes Bekenntniß unerträglich sein läßt, das die großen und ehrlichen Kämpfe wider die ersten Sendboten des Christenthums, so wie später für die Reformation der Kirche hervorgerufen; dasselbe Bedürfniß, das dem Naturalismus, der wirkliche, leibhaftige Menschen statt der blos gedachten und eingebildeten hinstellte, die Wege in der Kunst bereitet, dieses selbe Bedürfniß brachte die Genremalerei hervor. Die Andacht

 der Frommen zu den Heiligen des Himmels, die Erhabenheit dieser Heiligen und die Seligkeit der Begnadigten, der Schmerz der Verdammten in den Klauen der Teufel, wie die Siegesfreude der Marthrer unter den Händen ihrer Henker, alles hatte sich — wenigstens in der Phantasie der Künstler — so vollkommen überlebt, daß alle Darstellung davon gemacht, ja neben der Einfachheit und Innigkeit eines Bildes aus alter Zeit trotz allem Kunstaufwand wie eine schale Lüge erscheint. Auge und Gemüth aber verlangen von der Kunst wahre Freude, wahre Glückseligkeit, wahren Schmerz, kurz: wahre Empfindung, wie man sie aus eigner Erfahrung kennt und wie aller Orten und Enden das wirkliche Leben sie zeigt. Und so durfte die Kunst sich nur an dieses wenden, und sie fand was Herz und Auge verlangten; sie fand es selbst da, wo es Niemand suchte, wo es am wenigsten erwartet werden konnte, an den von dem Glück am meisten vernachlässigten Stellen. Denn wohl verschmähte sie nicht, das Behagen des Reichthums, die Genüsse der höhern Bildung in verlockenden Farben zu schildern; allein ihr Auge und Herz fand auch die Menschen, die in einem dürftigen Schutzwinkel gegen den Sturm, an einem ärmlichen Kaminfeuer wider die Kälte, an einem Krug Dünnbier und einer Pfeife Tabak, haben was sie brauchen, um sichs wohl sein zu lassen und weder die Großen der Erde um ihr Glück, noch die Heiligen des Himmels um ihre Seligkeit zu beneiden.

Hiermit war nun der vom Naturalismus geleiteten und ausgebildeten Kunst ihr volles Recht widerfahren. Ihre Gestalten stellten nun nichts mehr vor, was sie nicht in Wahrheit waren, und zeigten kein Gefühl, dessen Aeußerung ihnen erst zugemuthet oder abverlangt worden wäre.

Die vollkommene Uebereinstimmung der äußern Erscheinung mit ihrer Bedeutung war erreicht in einer Weise, wie sie weder die alte, noch die neue historische Schule erreicht hatte: die deutsche naturalistische Malerei war an ihrem Ziel angekommen. Hierbei fühlte sie nun sogleich in richtigem Instinkt heraus, daß für den Mangel historischer Bedeutsamkeit ein Ersatz gefunden werden müsse in individueller Gültigkeit und daß an die Stelle großer, durch Zeiten, Thaten und Ereignisse gegebener Züge die kleinen treten müßten, welche persönliche Verhältnisse und Gewohnheiten kennzeichnen. Alles Nebensächliche erhielt durch seinen oft sehr einflußreichen Zusammenhang mit der dargestellten Lage, Beschäftigung oder Handlung seine Bedeutung: es gab keine Kleinigkeiten mehr. Alles hatte Werth, oder Nichts. Aber eben darum mußte die Liebe, die den Werth des Kleinsten und scheinbar Nichtigsten erkannte, auch seiner Darstellung zugewendet bleiben und mit derselben Sorgfalt und Genauigkeit arbeiten lehren, wie die Natur, die man sich durchaus zur Richtschnur genommen, ebenfalls arbeitet, im Großen wie im Kleinen.

2. Zeitr.

Wir sehen, daß hiermit die Genremalerei das Gebiet der idyllischen und humoristischen Dichtung betritt. Ist ihr aber alles Kleine so wichtig wie das Größte, so wird ihr auch — da die Unterschiede verschwinden — gelegentlich einmal das Große klein erscheinen, und, die Verhältnisse umkehrend, wird sie die Kriegsknechte, die den heil. Petrus im Gefängniß bewachen sollen, am Kamin sich wärmen und in ihr Würfelspiel sich vertiefen lassen, während tief im Hintergrunde des Bildes der Gefangene — uns, die wir uns nicht mit wärmen und nicht mit spielen, kaum erkennbar — von einem Engel befreit wird.

2. Zeitr. Bei einem andern Heiligen, der mit allerhand Versuchungen zu kämpfen hat, wird sie sich weniger für seinen passiven Widerstand, als für die bösen Geister, die ihn hervorrufen, interessieren; ja sie wird mit Lust und Hast die Gelegenheit ergreifen, wo sie einmal der Wirklichkeit eine Strecke Weges entlaufen und den Verlockungen einer regel- und zügellosen Phantasie ungehindert folgen und sich Geschöpfe so toll und widersinnig ausmalen kann, als sie will. Dabei hat sie jedenfalls ihren Zweck erreicht, die Aufmerksamkeit von der ernsten Hauptperson ab- und grotesken oder komischen Nebenfiguren zuzulenken.

Selbst aber auch bei diesen Sprüngen der Laune und den Ausschweifungen der Einbildungskraft bleibt sie für alle Einzelheiten an eine sorgsame Rücksichtnahme auf die Natur gebunden und versäumt nichts, ihre Einfälle und selbst ihre Lügen mit den unwiderleglichsten Zeichen der Wahrheit auszustatten.

Aus dieser ganz entschiedenen, unbeschränkten Hingebung des Künstlers an die Natur in ihren besondersten Kundgebungen folgt für ihn mit Nothwendigkeit eine gewisse Vorliebe für die eine oder die andere Art derselben, so daß sich die künstlerischen Individualitäten schon in der Wahl des Stoffes von einander unterscheiden; daß der Eine sich mehr an den niedern Kreisen des Lebens und seinen von der Bildung unberührten, naturgemäßen Aeußerungen erfreut, der Andere seine Gegenstände lieber aus den höher gelegenen Kreisen der Gesellschaft holt; der Eine friedliche, der Andere kriegerische Scenen vorzieht; der Eine sich in der Darstellung komischer und lächerlicher Auftritte gefällt, der Andere lieber Gemüthlichkeit und Behagen schildert; oder auch sehen wir Einige mit der Auffassung von

Charakteren und Zuständen sich genügen, während Andere durch bestimmte, oder auch nur angedeutete Handlungen oder Vorgänge das Lebensbild zu vervollständigen suchen. Weiterhin mußte es sich von selbst ergeben, daß gewisse Einzelheiten, welche den Bildern einen besondern Reiz verleihen, irgend ein Kleiderstoff, Geräthschaften, eine besondere Art der Beleuchtung u. s. w. zur Liebhaberei, ja in einem bestimmten Grade vollkommener Ausführung zum ausschließlichen Eigenthum und Merkmal einzelner Künstler wurden.

Während inzwischen so eine ganz neue Kunst geschaffen war, wurde der Zusammenhang mit der alten, historischen, in vielen sehr wesentlichen Beziehungen aufrecht erhalten. Vor allem gilt dies von der Anordnung, der eigentlichen Composition. Das Gefühl für massenhafte und in guten Verhältnissen gegliederte Gruppierung, für Fluß und Zusammenhang der Linien, das ganze architektonische Gerüst eines Bildes mit seinen Gegensätzen und Verbindungen war mittelbar und unmittelbar auf die neue Kunst übergegangen; und wie sehr sie sich auch durch die Wirklichkeit und die Eindrücke aus dem Leben bestimmen ließ, wie sehr in ihren Bildern — wie in der Natur — unberührt von aller Künstler-Ansicht der Zufall zu regieren scheint, so ist doch alles darin mit so klarer Besonnenheit geordnet, daß man keine Figur, ja keinen noch so unbedeutenden Gegenstand von seinem Platze verrücken, noch deren Linien verändern könnte, ohne die Schönheit des Gesammteindrucks in Gefahr zu bringen.

Gleicherweise hielt die neue Kunst alle Ueberlieferungen der malerischen Behandlung fest und machte nach Umständen von einer jeden den entsprechenden Gebrauch, von

2. Zeitr. dem leichten, flüssigen Farbenauftrag zum gediegenen Impasto, von der Virtuosität der Meister des 17. Jahrhunderts wie von dem Wunderfleiß der Van Eyk'schen Schule. Vor allem aber hielt sie fest an der Errungenschaft der gesättigten Farbentöne, der vollkommenen Abrundung und des so überaus wirkungsvollen und reizenden Helldunkels.

Dagegen in der Zeichnung und Formengebung mußte alles aufgegeben werden, was etwa noch von altem Styl in die spätere Historienmalerei übergegangen war, und die unmittelbaren natürlichen Vorbilder allein und ihre Trachten, die eigenthümliche Beschaffenheit der Stoffe, Locale und Geräthschaften bestimmte die Form und ließ nur einen Spielraum der Wahl für den individuellen Geschmack.*)

Ich habe bereits oben den Antheil hervorgehoben, welchen Rubens an der Entwickelung dieser neuen Gattung der Malerei hatte. Wohl hatten auch Peter Breughel d. Ae., Abr. Bloemaert u. A. früher schon eine Richtung nach dieser Seite genommen, ohne aber einen eigentlichen Weg zu bahnen, oder eine bestimmte Nachfolge zu finden. Aus der Schule von Rubens nun unmittelbar ging ein Künstler hervor, der den wirklichen Uebergang zu der neuen Kunst bildete: David Teniers der Aeltere aus Ant-

D. Teniers d. Aeltere.

*) Da der sinnenfälligste Unterschied zwischen Historie und Genre im Styl, in Zeichnung und Formengebung liegt, so legt man heut zu Tage einen größeren Nachdruck darauf, als selbst auf die Wahl des Stoffs, so daß man irgend einem Bilde aus dem alltäglichen Leben durch den Styl den Stempel eines historischen aufdrücken zu können glaubt, und daß man in diesem Sinne von historischen Genrebildern und genremäßigen Historien spricht; was — wie wir gesehen — auf die hier geschilderte Periode nicht ohne Begriffsverwirrung anzuwenden sein würde.

werpen, 1582—1649. Zwar hat auch er noch historische Aufgaben behandelt, wie die „Werke der Barmherzigkeit" in der Paulskirche zu Antwerpen, oder mehre mythologische Scenen in der Galerie des Belvedere zu Wien, die Versuchung des h. Antonius im Museum zu Berlin ꝛc.; allein einmal sind diese Dinge durch ihre Auffassung dem Genre verfallen; dann aber widmete er sich ganz besonders der Darstellung von Scenen aus dem Bauernleben, Rauch-, Tanz- und Trinkgesellschaften, davon in Schleißheim noch einige gute Beispiele zu finden sind.

2. Zeitr.

Mit vollkommener Entschiedenheit tritt sein Sohn David Teniers der Jüngere von Antwerpen, 1610 bis 1690, für die neue Kunst ein, und zwar mit einer so ungeheuren Menge von Bildern, daß er mit ihrer Anzahl allein schon im Stande gewesen wäre, die Kunst in eine neue Bahn zu werfen.

D. Teniers der Jüngere.

„Wer gern tanzt, dem ist leicht aufgespielt." Das ist das Thema, das Teniers einfach als solches, und in tausendfachen Variationen der Welt zum Besten gab. Er ist der erste, der das große Geheimniß des „Glücks in der Beschränkung" durch die Kunst offen legte und das Auge auf Erscheinungen lenkte, an denen es bis dahin vorübergegangen. Teniers wählte sich für seine Darstellungen die flämischen Bauern, unbeirrt durch die Plumpheit ihrer Gestalt und Züge, durch das Gewöhnliche ihrer Tracht, durch die Dürftigkeit ihrer Wohnung, ihres Hausrathes, ihrer ganzen Existenz. Er fand aber bei ihnen, was er suchte, eine Fülle guten Humors und die Fähigkeit, unter allen Umständen das Leben für eine Wohlthat zu halten; Menschen, die in einer niedrigen, rauchigen Hütte beim Bierkrug von Stein fröhlicher sind als der Reiche in seinem

2. Zeitr. Palast beim Champagner-Gelag, denen der Kegelschub und ein Spiel Karten zur unerschöpflichen Quelle des Vergnügens geworden, Menschen die zum Tanzen nur einen — offenen oder gedeckten, ebenen oder unebenen — Raum brauchen, groß genug um sich frei umdrehen zu können, deren Orchester auf einem umgestürzten Fasse Platz hat und die von der Tänzerin nicht verlangen, daß sie eine Venus sei, Menschen die selbst für das Verlangen der Liebe und ihrer oft zügellosen Zärtlichkeit weder Schönheit noch Jugend zur Bedingung stellen, sondern sich gemüthlich thun überall und auf alle Weise. Es ist in der That auffallend, daß in keinem der unzähligen Bilder von Teniers nur eine leidlich hübsche Person vorkommt. Es sind meist kurze, untersetzte Gestalten, die Weiber in der Regel feist, die Augen klein, die Nase kolbig, der Mund breit, die Bewegungen eckig und fast schwerfällig; und doch vergnügt und darum für ihn interessant und der Darstellung würdig. Aus gleichem Triebe interessirten ihn schon gewisse Räumlichkeiten dieser von keiner Bildung geschulten, von keinem Luxus emporgeschraubten Menschen, eine Küche mit ihrem regellos aufgestellten Geschirr, ein Vorplatz, ein Stall mit ihren Geräthschaften und ihren mannichfachen Winkeln, Verstecken und allen Spielen des Zufalls, wobei eine einzelne Person, eine scheuernde Magd ꝛc. genügte, den Zusammenhang mit ihren Bewohnern zum Bewußtsein zu bringen. — Diesen an sich, wie man sieht, nicht hochbedeutenden Gegenständen wußte Teniers die höchsten Reize abzugewinnen, durch die große Naivetät der Auffassung, durch die bis in die Bewegung der Fingerspitze durch und durch wahre Darstellung seiner Gestalten, durch die sprechende Richtigkeit des Ausdrucks und seine tausendfache, feine

Nüancierung, ferner durch eine leichte, treffende Zeichnung,
durch eine ebenso geistreiche, gleichsam spielende technische Behandlung mit durchsichtigen Schattentönen und breit und sicher aufgesetzten Lichtern, so wie durch einen ihm ganz besonders eignen Silber- oder auch Goldton, von welchem er selten und fast nur bei größern Bildern abging.

Außer seinen Trinkstuben und Tanzplätzen, Dorf-Kirmessen, Hochzeiten und Jahrmärkten, Bürgerwachen, Soldatenscenen u. dgl., die den Hauptinhalt seiner Bilder ausmachen, hatte Tieners noch einige Lieblingsgegenstände, die er wiederholentlich behandelte. Dahin gehört vor allen „der Alchymist." Mit wahrer Lust führt er uns in die wirre Wirthschaft dieser wunderlichen Menschen ein, die ihr Glück in Töpfen und Tiegeln, Retorten und Blasen suchen und mit stillem Vergnügen das Feuer des Heerdes anblasen, nicht um sich zu wärmen, sondern um Gold zu kochen. Noch weiter von dem fröhlichen Treiben entfernte er sich in Darstellungen von Zauberern und Hexen und ihrem phantastischen Hausrath; und als hätte seine Künstlerseele für die mangelnden Ideale durch die Einkehr in eine solche, außerhalb des wirklichen Lebens stehende Traum- und Mährchenwelt entschädigen oder rächen wollen, ergötzte er sich gern an tollem Teufelsspuk bei den beliebten Versuchungen des heiligen Antonius, davon das Berliner Museum ein Prachtexemplar besitzt, auf welchem Fische und Frösche, Böcke, Affen, Vögel, Insekten und Bestien aller Art, Gerippe mit und ohne Fleisch, in der abenteuerlichsten Vermengung ihrer Gliedmaßen, mit Fässern, Töpfen und Tiegeln bekleidet, auch wohl mit einem Leuchter nebst brennendem Licht behelmt, den Heiligen in seiner Andacht stören, aus welcher Satanas in Gestalt einer gefälligen

2. Zeitr. Brabanterin ihn zu reißen vergebens versucht. Auf demselben Wege führte ihn die Laune zur Darstellung von Katzenconcerten und Affengesellschaften, wie sie die Münchner Pinakothek hat, in denen er jedoch die Linie der von Jahrmärkten her bekannten Affenkomödien nicht überschreitet.

Wenn Teniers nun auch historische, namentlich biblische Gegenstände malte, so war dies von seiner Seite offenbar ein Mißgriff; allein für kunstgeschichtliche Betrachtungen haben solche Bilder großen Werth, indem sie mehr als alle Erörterungen die Kluft zeigen, welche die neue Kunst von der alten trennt. Ernsthaft genommen werden solche Bilder langweilig, weil ihren Gestalten eines engumschriebenen idyllischen Lebenskreises die Züge fehlen, in denen sich die Menschheit im Großen, Ganzen erkennen kann; sie können also nur durch den durchspielenden Humor Reiz erhalten, als Travestieen, was wiederum nur wenige biblische Gegenstände vertragen. „Die Werke der Barmherzigkeit,“ die er mehrmals gemalt (ein sehr schönes Exemplar bei Lord Ashburton in London), bieten natürlich, mit ihrem Kleiden der Nackten, Speisen der Hungrigen rc. die geringsten Schwierigkeiten, es sind Scenen, die am sichersten in den untern Regionen spielen; wo er aber in die heiligen Familien, zu den Wundern und Leiden Christi, zum Abendmahl übergeht, da wird er nothwendig matt und schal, und nur, wo es ihm gelingt, seinen Gegenstand auf den Kopf zu stellen, wie bei der oben beschriebenen Befreiung Petri in der Dresdner Sammlung, ist er in neuer Weise interessant. In profan-historischen Bildern, wie dem Entsatz von Valenciennes im Museum zu Antwerpen, nimmt er ebenfalls nur eine untergeordnete Stelle

ein. Dagegen malte er sehr vorzügliche Landschaften, dazu er sich einförmige niederländische Gegenden mit Weide, Wasser und Vieh am liebsten aussuchte.

2. Zeitr.

Noch ist eines besondern Talentes von Teniers zu erwähnen, das er in mehren Bildern bewährt, davon die Schleißheimer und die Wiener Galerie schöne Exemplare aufweisen. Er verstand die Manieren anderer Meister, selbst der italienischen, vortrefflich nachzuahmen, so daß er die Gelegenheit, die sich ihm als Inspector der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oestreich zu Brüssel darbot, benutzte und diese Sammlung wändeweis und mit Staffage — unter welcher er selber mit auftritt — abmalte. (Er hat sogar ein Kupferwerk über diese Galerie herausgegeben.)

Seine Gemälde sind über die ganze Erde verbreitet; die schönsten findet man außer Dresden in England, namentlich in den Sammlungen von Sir Rob. Peel, der königl. Privatgalerie, bei Lord Ashburton, in der Grosvenor- und Bridgewater-Galerie zu London ꝛc. Köstliche Bilder von Teniers sind im Louvre zu Paris, in Madrid, München, Wien und Berlin.

Teniers lebte größtentheils auf dem ihm gehörigen Schlosse Perk bei Brüssel. Doch gründete er im J. 1663 die Maler-Akademie zu Antwerpen, ohne ihr inzwischen viel Zeit und Sorgfalt zuzuwenden. Dagegen fehlte es ihm nicht an Schülern in Perk, unter denen Theodor van Abshoven, Matth. van Hellemont u. A. genannt werden.

Dem Teniers in vieler Beziehung nahe stehend und doch die Kehrseite von ihm ist Adrian Brower aus Harlem, 1608—1640. Er war ein Schüler von Franz

Adr. Brower.

 Hals, wohnte auch eine Zeitlang bei Rubens, führte aber ein wüstes Leben, dem ein elender Tod ein frühes Ende machte. Ihn freute in dem Hütten- und Kneipenleben, wo er sich völlig heimisch gemacht, nicht die stille Genüglichkeit, sondern der Lärmen, die aufgeregte Leidenschaft, die rohe Begierde, im besten Fall der körperliche Schmerz. Giftige Raufereien und ausgelassene Saufereien, Ungezogenheiten mit Weibern, dann wohl Marktschreier und Quacksalber, Zahnbrecher und Dorfbarbiere bilden den Hauptinhalt seiner Gemälde, die in kecker, breiter Manier gezeichnet, mit großer Leichtigkeit, doch nicht mit ganz flüssiger Touche gemalt, in der Farbe kräftig, im Ton ruhig, ohne bunte Gegensätze, gut zusammengehalten und von großer Wirkung sind. In den Galerien von Wien und Berlin, Dresden und München ꝛc. findet man viele derselben. An letzterm Orte ist besonders das Bild eines Bauern charakteristisch und lebendig, welcher den Schmerz verbeißt, der ihm von einem Dorfwundarzt durch Ablösung eines Pflasters vom Arm verursacht wird. Hier übrigens sind auch einige Bilder, in denen die Bauern sich noch in den Grenzen einer leidlich anständigen, wenn auch hochgesteigerten Lustigkeit halten.

In der Kunstrichtung wie in den schlimmen Neigungen und Gewohnheiten ähnlich dem Brower war Joseph von Craesbecke aus Brüssel, 1608—1641. Im Louvre ist ein Bild von ihm mit ihm selbst in seiner Werkstatt wie er Adr. Brower malt. Das Belvedere in Wien besitzt ein kleines Soldatenbild von ihm.

(J. v. Craesbecke.)

Maler von geringerem Werth, die aus Teniers Schule oder Richtung hervorgegangen, sind Hendrik Martensz gen. Zorg aus Rotterdam, 1621—1682, der Stillleben,

(H. Zorg.)

Markt- und Bauernscenen malte; Gilles van Tilborgh aus Brüssel, 1625, von welchem eine Dorfkirmeß in der Dresdner Sammlung ist; auch Cherriz van Harp, der mit Tilborgh zweimal in der Bridgewater-Galery zu London vorkommt.

2. Zeitr. G. van Tilborgh. C. van Harp.

Dem Teniers und Brower in der Wahl der Gegenstände ganz verwandt, aber in der Feinheit des Gefühls wie in rein künstlerischer Beziehung überlegen ist Adrian van Ostade aus Lübeck, 1610—1685. Er war zugleich mit Brower Schüler von Fr. Hals, lebte dann größtentheils in Harlem und starb in Amsterdam. Seine Leute sind auch weder schöner, noch feiner als die der Vorgenannten, allein in seiner Zeichnung lebt viel mehr Formgefühl, der Ausdruck ist beredter, die Farbe saftiger, gesättigter; es herrscht ein klarer Goldton vor und unübertrefflich ist sein Helldunkel, namentlich in den vielwinkligen Räumen spärlich erleuchteter Bauerstuben, und die Abstufung des Lichts in den Schatten. Sein Farbenauftrag ist pastos, frei, leicht, sicher, rein; seine Gemälde sehen bei allem Fleiß und aller Sorgfalt aus, als hätt' er sie spielend zu Stande gebracht. Er hatte einen äußerst feinen Sinn für das Komische, und selbst die Prügelscenen, deren er mehre gemalt, scheinen ihn nur wegen der lächerlichen Situationen, in welche die Kämpfenden gekommen und selber ihre Weiber mit verwickelt sind, zur Darstellung gereizt zu haben. Ganz unnachahmlich aber sind seine Schilderungen der gemüthlichen Hausfreude am Kamin, wenn beim Klang der Bierfiedel einem alten Bauer die Tanzlust in die Waden fährt, und andere ihm, das Pfeifchen im Mund, den Krug in der Hand mit wahrer Herzenslust zusehen. Zwei ausgezeichnete Bilder dieser und der vorgenannten

A. van Ostade.

2. Zeitr. Art besitzt die Pinakothek in München. In der Dresdener Sammlung sieht man ihn selbst in seiner Malstube, eine der kostbarsten Perlen niederländischer Kunst voll Zauber der Harmonie und des Helldunkels, von 1663; außerdem noch vortreffliche Bauernscenen. Zu seinen allervorzüglichsten Bildern gehört der Alchymist in der Sammlung Sir Rob. Peels in London von 1661. In einer ganz verrußten Werkstatt ist der Goldmacher beschäftigt, mit einem Blasbalg die Glut am Heerd anzufachen, während seine Frau im Hintergrund Körbe flicht. Der Zettel am Boden mit dem Motto: „Oleum et operam perdis“ gilt in keinem Fall dem mit der bewundernswürdigsten Kunst ausgeführten Gemälde. Auch außerdem findet man in den englischen Sammlungen vortreffliche Werke von ihm. Von köstlichem Humor und dem herrlichsten Goldton durchdrungen ist ein Bild von ihm im Louvre, die Dorfschule, von 1662. Wie würdebewußt sitzt der schäbige Pädagog, Höllenrichter zugleich und Führer ins Himmelreich auf seinem abgenutzten hölzernen Thron, vor ihm ein Junge, den der Text, der ihm gelesen wird, zu bittern Thränen rührt, hinter ihm ein anderer, der sich lachend sein Buch vor den Bauch hält, ringsum bunt durch einander lesende, schreibende und unnütze Kinder. Da ist auch ein ziemlich großes Familienbild von ihm und den Seinen und noch sonst manche werthvolle Arbeit von ihm. Auch die Galerien im Haag, in Amsterdam, in Wien ꝛc. besitzen sehr ausgezeichnete Bilder Ostade's. Er hat auch sehr hübsch radiert und vieles ist nach ihm gestochen worden. — Sein jüngerer Bruder,

J. van Ostade. Isaak van Ostade, 1612 bis nach 1645, wurde von ihm zum Maler gebildet und suchte sich in der Wahl der Gegenstände und deren malerischer Behandlung und Aus-

führung ihm möglichst nahe zu halten; doch ging er gern ins landschaftliche Fach über und liebte vornehmlich Winterbilder mit Eis- und Schlittenbahn.

2. Beitr.

E. v. d. Poel.

Weiter hielt sich an A. v. Ostade Egbert van der Poel aus Rotterdam, der 1654 den Brand von Delft malte und 1691 gestorben ist. Er ist vorzugsweis der Maler der Feuersbrünste; hat aber auch in seinen sonstigen Bildern, in Strand-, Dorf- und Küchenscenen einen warmen Ton, nur ohne Sicherheit der Zeichnung. Das Belvedere in Wien besitzt zwei Gemälde von ihm.

C. Düsart.

Näher steht seinem Meister Cornelius Düsart aus Harlem, 1665—1704. Im Belvedere zu Wien ist ein Bild von ihm, ein Bauer mit Weib und Kind und seinen Nachbarn vor seinem Hause in gemüthlichster Unterhaltung, das in Lebendigkeit der Darstellung, Wärme des Tons und sicherm, fettem Farbenauftrag seinem Meister sehr nahe kommt. Er hat auch viele Blätter radiert.

3. Molenaer.

Jan Molenaer, dessen Lebensverhältnisse unbekannt sind, war weniger glücklich in der Nachahmung des Meisters, obschon man ihn in seinen Bildern spürt. In der Wahl seiner niedrigen Lebensbilder stieg er sogar bis zu den Kosthäusern der Lüderlichkeit und Unzucht. In den Darstellungen höher gelegener Lust ist er nicht ohne Affectation, wie man im Berliner Museum sehen kann.

R. Brakenburgh.

Regner Brakenburgh aus Harlem, 1650—1702, von welchem sich Bilder in Wien und Berlin finden, malte lustige Dorfscenen, wo gesungen, gesprungen, getrunken und gelacht wird; doch fehlt ihm für seine Darstellung eine Mannichfaltigkeit der Charaktere.

Umfassender und mit bestem Erfolg bemächtigte sich des von Teniers, Brower und Ostade in die Kunst einge-

2. Zeitr.

führten Stoffes David Ryckaert aus Antwerpen, 1615 bis 1677. Von den vier Bildern im Belvedere zu Wien ist vornehmlich die Hexe zu rühmen, die mit einem Besen Gespenster aus einer Höhle treibt. In München ist der vielbeliebte „Bohnenkönig," von Bauern gefeiert, ein gutes, lustiges Bild von ihm. Doch hat er mehrfach auch die Gräul des dreißigjährigen Krieges durch seinen Pinsel verewigt. Auch in Dresden findet man einige vortreffliche Werke seiner Hand.

David Ryckaert.

Joost Corneliß Drooch-Sloot, welcher schon 1616 das Meisterrecht in Utrecht erhielt, wählte und malte im Geschmack von Teniers. Ein etwas abweichendes Bild von ihm ist im Belvedere zu Wien von 1630: das Duell, welches zwischen dem holländischen Lieutenant Abr. Gerhards und dem französischen Edelmann Briautés im Beisein von 42 Zeugen auf der Füchter Heide bei Herzogenbusch am 5. Febr. 1600 stattgefunden.

J. C. Drooch-Sloot.

Als ein besonders geistreicher Nachahmer von Brower, dem er auch im Lebenswandel sich zugesellte, gilt Abr. Diepraam; doch habe ich nirgend etwas von ihm gefunden.

Abr. Diepraam.

Cornelius Bega aus Harlem, 1620—1664, bildete sich vornehmlich nach Ostade. Das Berliner Museum besitzt von ihm einige Bauernscenen, die in ihm den Meister vom Fach erkennen lassen, wenn sein Vortrag auch etwas trocken ist.

C. Bega.

Peter van Laar aus Laaren in Holland, 1613 bis 1674, gehört im allgemeinen auch zu diesen Malern, ist aber ihnen gegenüber durchaus selbstständig. Er lebte großentheils in Rom, wo er um seiner Mißgestalt willen den Namen „Bamboccio" erhielt, was Veranlassung wurde,

P. van Laar.

daß man überhaupt Bilder, wie er sie malte, niedrige Volksscenen 2c. „Bambocciaden" nannte. Er hat einen breiten, kecken, flüssigen Farbenauftrag, gesättigten und harmonischen Farbenton und eine lebendige, gutgefühlte Zeichnung, wobei übrigens der Einfluß der italienischen Naturalisten wahrzunehmen ist. Mit Meisterschaft zeichnete er Pferde, und Bauern auf dem Felde sind Lieblingsbilder von ihm (wie man deren in Dresden und München sieht). — In seine Fußstapfen trat Jan Miel aus Ulaerdingen bei Antwerpen, 1599—1644, der mit Vorliebe italienische Volksscenen in der dunkeln kräftigen Manier des Caravaggio malte, dabei aber die niederländische Zeichnung beibehielt, wie sein Meister. — Auch Joh. Asselyn aus Antwerpen, 1610—1660, schlug denselben Weg ein.

2. Zeitr. J. Miel. J. Asselyn.

Nächst Teniers, Ostade und Brower glänzt in derselben Richtung Jan Steen aus Delft, 1636—1689. Aus Browers Schule hatte er den Hang zum ausschweifenden Leben mitgebracht, und — da er sich, durstig wie er immer war, eine Schenke eingerichtet — den Namen des „lustigen Schenkwirths von Delft" theuer genug erworben. Seine Figuren sind in der Regel etwas größer als die von Teniers und Ostade; seine Bilder sprühen von Laune, Witz, lustigen Einfällen; Zeichnung und Ausdruck sind überaus lebendig, die Farben kräftig, saftig, nie bunt, der Ton zwar selten ganz klar, doch harmonisch. Fröhlichkeit hat keiner geschildert wie er, so daß man — ich glaube selbst in schlimmster Laune — davon hingerissen wird. Im Museum zu Amsterdam ist das große Kinderfest des H. Niclas von ihm. Welch ein Jubel, welche Verwunderung, welches Glück! und freilich welch ein Jammer, wo ein Bube als Geschenk des Heiligen — eine Ruthe empfängt!

J. Steen.

2. Zeitr. Daselbst sind noch mehre vortreffliche Bilder von Jan Steen, ein Quacksalber, der einen Bauern verbindet, die Bäckerfamilie, auch verschiedene komische Darstellungen von Berauschten. Im Haag ist u. a. ein sehr ergötzliches Bild von ihm, das Austernfrühstück; dann aber vornehmlich das von ihm und seiner Familie. Er sitzt da hellauflachend, mit der Pfeife in der Hand, die ihm seine Frau stopft; einer seiner Jungen spielt das Flageolet; das jüngste Kind ist bei der Großmutter, die es auf ihrem Knie tanzen läßt. In der Sammlung Sir Rob. Peels in London ist ein wundervolles Bild von ihm von einem Musikmeister, der eine junge Dame unterrichtet, 1671, frisch und klar in der Farbe, höchst sorgfältig in der Ausführung und vorzüglich im Helldunkel. Zwei fast gleich köstliche, dazu figurenreichere Bilder besitzt Lord Ashburton, das eine der „lustige Schenkwirth" mit seinen vergnügten Gästen, im Abendsonnenlicht, das durch die offne Thür ins Zimmer fällt; das andere die Gäste vor der Schenke beim Kegelspiel, gleichfalls im Abendsonnenschein, durchsichtig, leicht und von seltner Frische. — Es sind vornehmlich die englischen Sammlungen, in denen man diesen Meister in seiner Vortrefflichkeit kennen lernen kann. Im Louvre zu Paris sind wohl Bilder von ihm, namentlich eine Bearbeitung des reizenden Themas „Wein, Weiber und Gesang", auch in Wien, Dresden, Berlin und München; allein zu den Hauptwerken gehören sie nicht.

Wenn die bisher aufgeführten Genremaler ihre Gegenstände sich vornehmlich in den untern Lebenskreisen, oder wenigstens in den Aeußerungen einer wenig gemäßigten Lust oder Leidenschaft suchten, so gelang es andern, etwas für die Kunst nicht weniger Interessantes und volle Naivetät der Empfindung auch in Kreisen zu finden, in welche

Wohlstand und Bildung eingezogen; oder in Scenen, denen man in der Wirklichkeit nicht gerade auszuweichen nöthig hat, ja deren Verlauf man vielleicht mit Wohlgefallen mit ansehen mag; oder bei Menschen, denen die Natur nebenbei die Gabe der Schönheit verliehen, wenn sie sich auch vielleicht der allmächtigen Versuchung des Cynismus nicht ganz erwehren konnten. Einer der feinsten, geistvollsten und zugleich geschicktesten Maler dieser höhern Art des Genre ist Gerhard Terburg aus Zwoll, 1608—1681. Er hielt sich längere Zeit in Deutschland, Italien, Spanien und England auf, wurde ein reicher Mann, und Bürgermeister in Deventer, wo er starb. Der Kreis für seine Darstellungen ist eng gezogen, ja in sehr vielen derselben spielt dieselbe Person, eine schlanke Blondine, die Hauptrolle, die bald im weißen, bald im gelben Atlaskleide erscheint, bald im rothen, im blauen, im braunen Ueberwurf, im Gesang oder Saitenspiel Unterricht empfängt, die Süßigkeit des Weines, oder einer aufkeimenden Neigung kostet, in einem zarten Verhältniß lebt, oder sich dessen weigert, oder es abzubrechen Miene macht. Nebenrollen sind durch Officiere und andere galante Herren, Musikmeister, Botschaft bringende Trompeter, Dienerinnen u. s. w. besetzt. Alle beobachten ein feines Spiel, dessen eigentliche Bedeutung aber nicht kahl ausgedrückt ist, sondern errathen werden muß; wie z. B. bei der Dame (in München), die sich mit verschränkten Armen wehrt das von dem Trompeter in tiefer Ehrfurcht ihr dargereichte Billet anzunehmen, während ihr kaum noch bedenkliches Gesicht so gut wie die Zofe neben ihr uns sagen: „sie nimmt es doch!" Seine Technik ist bei allem Fleiß und aller Vollendung geistreich; aber nie überwiegt sie den geistigen Gehalt, und wie natürlich auch alles im Bilde gemalt ist, Sammt und Seide, Waffen

2. Zeitr.

G. Terburg.

2. Zeitr. und Geräthschaften, Haar und Haut, das Natürlichste bleibt immer der Ausdruck seiner Gestalten, selbst der Thiere. Unübertrefflich in dieser Beziehung ist das Bild von dem Knaben in der Münchner Pinakothek, der seinem Hunde Flöhe absucht: der ruhige, um nichts weiter bekümmerte Eifer des Burschen für seine Arbeit, in die er sich bis auf die Spitze des kleinen Fingers vertieft, und die von klarem Bewußtsein getragene Geduld des Hundes, mit welcher er unter dem Arme seines Wohlthäters nach uns vorschaut. Es ist wirklich das Leben selbst, das wir vor uns haben. In ruhiger, geschlossener Haltung, in Weichheit und Bestimmtheit der Modellierung, in der Klarheit des Silbertones, im Schmelz der Vermalung ist Terburg von Keinem übertroffen worden, und in der Anmuth und Ungezwungenheit der Darstellung und in Schönheit der Composition kommen ihm nur Wenige gleich. Dresden besitzt wundervolle Bilder von ihm, desgleichen Berlin, Wien und München; auch Paris. Die schönsten findet man in England, und dort das schönste in der Sammlung Sir Rob. Peels in London, die Laute spielende Dame im weißen Atlaskleide mit der gelben Contouche, und der taktfingernde Musikmeister. In Amsterdam und im Haag sind vortreffliche Arbeiten von ihm; im Haag u. a. sein eignes Bildniß. Interessant ist, daß er eines seiner frühesten Gemälde in Münster gemalt, nehmlich den westfälischen Friedenscongreß 1648, ein Bild, das sich einmal im Museum zu Amsterdam und etwas kleiner in der Sammlung des Fürsten Demidoff befindet. —

L. de Jongh. Ein Künstler, der ihm (nach dem Einen Bilde zu urtheilen, das ich von ihm in der ehemals Leuchtenbergischen Galerie in München — jetzt in Petersburg — gesehen und das Jäger mit ihren Hunden beim Frühstück schildert) sehr

nahe kommt, ist Ludolph de Jongh aus der Nähe von Rotterdam, 1616—1697. 2. Zeitr.

Weniger durch den Geist als durch den ganz beispiellosen Fleiß und die Sauberkeit der Ausführung glänzt Gerard Dow aus Leyden, 1613—1680, ein Schüler Rembrandts. G. Dow. Seine Gegenstände suchte er nicht in der vornehmen Welt, allein jedenfalls im Bereich des Wohlgefälligen und Schönen. An Roheit oder gar Gemeinheit hat er nicht einmal gestreift. Junge hübsche Mädchen, die Trauben naschen oder Wein, fleißige Hausmütterchen, ein Mann, der gemüthlich sein Pfeifchen raucht, ein betender Einsiedler, eine Obst- oder Gemüßehökerin, eine Bäckerfrau mit ihrer Waare; selten tritt Handlung dazu, und dann nur wenige, die Reinigung eines Kindes von Schmutz oder von Ungeziefer, das Begießen von Blumen, das Wasserbesehen des Arztes rc. Er malte öfter sein eignes Bildniß, bald als Maler, bald als Geiger. Die Dresdner Sammlung ist mit beiden versorgt und hat überhaupt köstliche Bilder von ihm. Die Treue, mit welcher er der Natur bis in die kleinsten Züge nachging, grenzt an's Unglaubliche; man sieht es an jedem seiner Bilder, daß er die Natur mit dem Herzen auffaßte und seiner Liebe zur Kunst nie genug thun konnte. Dabei sind seine Bilder, in denen allerdings keine sonderliche Gemüthsbewegung, sondern vielmehr eine bürgerliche Sabbathstille herrscht, recht ausdrucksvoll, und seine Bewegungen natürlich, obschon selten ganz naiv, da er nicht sowohl das Leben auffaßte, als mit Geduld und Fleiß copierte. Eine besondere Liebhaberei von ihm waren Darstellungen bei Kerzen- oder Lampenlicht, so etwa, daß ein junges Mädchen zum Fenster hinausleuchtet in die Nacht, oder daß eine Magd, die einkaufen will, ihre Laterne auf den Boden hingestellt hat u. dergl. m. Die schönsten Bil-

2. Zeitr. der von ihm sieht man außer Dresden in den holländischen öffentlichen und Privatsammlungen, und als sein Hauptwerk gilt die „Abendschule“ im Museum von Amsterdam, in welcher die Vertheilung des Lichtes durch sieben Kerzen bewirkt wird. Auch die Galerien von Wien, Berlin, Gotha und München haben vortreffliche Bilder seiner Hand und bewundernswürdig sind diejenigen bei Sir Rob. Peel in London und in andern englischen Sammlungen.

P. v. Slingeland. Sein Schüler Pieter van Slingeland aus Leyden, 1640—1691, wetteiferte mit ihm im Fleiß und der Sauberkeit der Ausführung, kommt ihm aber bei aller Vortrefflichkeit seiner Gemälde an feinem Naturgefühl nicht gleich. In Dresden sind sehr anmuthige Bilder von ihm, z. B. die junge Spitzenklöpplerin, welcher eine alte Frau durch's offne Fenster einen Hahn zum Kaufe anbietet. Sein Hauptwerk ist das Meermannsche Familienbild im Louvre zu Paris, zugleich ein Denkmal seiner Geduld, indem er an den Manschetten und am Halskragen des darauf abgebildeten Knaben einen ganzen Monat verwendet haben soll. — Ein anderer Schüler von G. Dow ist Quirin van Breckelencamp, der inzwischen seinem Vorbild nicht sehr nahe kommt. Im Museum zu Amsterdam ist ein kleines Raucher-Bild von ihm.

Q. v. Breckelencamp.

G. Metzu. Einer der liebenswürdigsten Künstler, auf welchen Gerard Dow und Terburg sichtlich eingewirkt, ist Gabriel Metzu von Leyden, 1615—1658. Ausgezeichnet durch einen feinen Geschmack und gesunden Schönheitsinn wußte er anmuthige, gefällige Gegenstände zu finden und seine Bilder auf das ansprechendste zu ordnen. Im Ausdruck ist er überaus fein, und namentlich wo er die kleinen Conflicte von Wohlwollen und Interesse schildert. Es gibt

kaum ein Bild so reizend wie das des alten Hühnerver- käufers in der Dresdner Galerie, der für seinen fetten Hahn gern ein gut Stück Geld, ihn aber doch gern in der Hand der hübschen Köchin haben möchte, die darum han- delt, und der nun bei einem Zug aus der Tabakspfeife das Gegenangebot überlegt. Ruhe des Gemüths, Anmuth, Freundlichkeit und ein wenig Schelmerei sprechen aus seinen Bildern. Man sieht ihnen die Freude an, die er an den Menschen, namentlich an hübschen und guten, und ihrem Verkehr hatte, und mit welcher Liebe er ihre Erscheinung und ihr Gehaben auffaßte, um Andre seine Freude mit- empfinden zu lassen. Seine Ausführung ist sorgfältig, im hohen Grade fleißig, doch nicht bis zu dem fast peinlichen des Gerard Dow, der in steter Flucht vor jedem Stäub- chen lebte. Ausgezeichnet ist sein Farbensinn, der ihm ge- stattete mehr ganze Farben als die andern Niederländer in seinen Bildern anzubringen, da er sie zu stimmen und in Harmonie zu bringen verstand. Außer Dresden besitzt vornehmlich Paris Hauptbilder von ihm, namentlich den Amsterdamer Gemüßemarkt, auf welchem Zorn und Liebe in launigem Contrast einer alten Verkäuferin, und eines hübschen von einem jungen Manne angeredeten Mäd- chens dargestellt sind. Grade solche Marktscenen sind es, welche in der Dresdner Sammlung mehrfach wiederkehren, und durch ihre feine, humoristische Charakteristik so über- aus anziehend sind; nur freilich hat sie der Maler nicht darauf berechnet, daß sie alle oder viele derselben in einer Galerie neben einander hängen sollen, da er häufig für verschiedene Bilder dasselbe Modell benutzte.

2. Zeitr.

Der bedeutendste Schüler G. Dow's war Franz van Mieris aus Delft, 1635, gest. zu Leyden 1681. Erreichte er seinen Meister nicht ganz in loupegerechter Ausführung,

F. v. Mieris.

2.Zeitr. so übertraf er ihn in der Reinheit des Geschmacks, in der Gefälligkeit der Gegenstände, in Licht und Glanz der Farbe, in Anmuth des Vortrags; in der Wahrheit des Ausdrucks, wie in der Natürlichkeit der Form steht er ihm gleich, und Stoffe, namentlich Sammt und Seide, gewirkte Teppiche rc. gelangen ihm vornehmlich gut.

Durch seine Darstellungen zieht sich ein heiteres Gemüth, behaglicher Genuß und leichter Humor mit treffender Charakteristik. Der Kesselflicker (in Dresden) betrachtet das schadhafte Geräth mit derselben wichtigen Kennermiene, wie ein Kunstkritiker ein Bild, wie der Arzt das Wasser, und die Eigenthümerin sieht mit einer Sorge dem Urtheil entgegen, als stünde der Lord-Oberrichter vor ihr. Dresden besitzt überhaupt köstliche Bilder von ihm. Da ist er selbst in seiner Werkstatt, oder mit seiner Frau in heiterem Lebensgenuß, eine Dame im Atlaskleid, ein schmauchender Alter rc. In der Pinakothek von München ist ein bewundernswerthes Bild, die Dame im gelben Atlaskleide, die in Gegenwart des Arztes in Ohnmacht fällt; dann vornehmlich das Austernfrühstück, wo der Künstler selbst einer in rothen Pelz und weißen Atlas gekleideten Dame, die ein gefülltes Weinglas in der Hand hält, auf einem silbernen Teller Austern präsentiert; originell ist ein Bild mit dem Stiefel des Malers auf dem Wirthshaustisch, womit er — wie sein Gespräch mit der Wirthin in der Thüre errathen läßt — seine Zeche bezahlen will. Auch in Wien findet man einige schöne Cabinetstücke von ihm, deßgleichen im Haag (der Knabe mit den Seifenblasen), in Amsterdam und Paris; weniger hervorragende in England.

W. Mieris. Sein Sohn Wilhelm Mieris aus Leyden, 1662—1747, erbte von seinem Vater den Fleiß und die Sorgsam-

keit der Ausführung; aber weder die Unbefangenheit der Auffassung, noch die Wahrheit der Darstellung. Seine Personen sind in Bewegung und Ausdruck gesucht, die Farbe ist kalt und bei der sehr geleckten Behandlung leblos und unangenehm. Kalt ist seine süße Sinnlichkeit eines Bacchus zur Ariadne, einer Toilette machenden Römerin, wie einer niederländischen Bauernmagd (Dresden). Nur todte Gegenstände nehmen sich in seinen Bildern vortrefflich aus, auch allenfalls noch Thiere, wie die Katze auf dem Bild der Gemüßehändlerin bei Sir Rob. Peel in London. Seine Bilder finden sich fast in allen Galerien.

2. Zeitr.

Joh. Bapt. Weenix aus Amsterdam, 1621—1660, ist ein Maler von großem Umfang. Er malte Landschaften, Seehäfen, Ruinen; aber vornehmlich Scenen aus dem Leben, dem niedern sowohl, als vorzüglich dem höhern Genußleben. In München sind vier Bilder von ihm, die an den Aufenthalt in Rom erinnern, ein Mädchen, die neben ihrem Hündchen unter Ruinen eingeschlafen, ein anderes, das schlafend auf den Treppenstufen eines Palastes liegt, während ihr Begleiter hinter ihr sitzt; in der Galerie zu Gotha ist ein vorzügliches Gemälde von ihm, eine Gesellschaft von Herren und Damen vor einem Gebäude, im Genuß von Trank und Speise und guter Unterhaltung; im Berliner Museum: Herminia unter den Hirten, wo letztere mit ihrer Heerde in der Glut der Abendsonne ebenso natürlich dargestellt, als mit liebevollem Fleiß ausgeführt sind.

J. B. Weenix.

Unter dem mittelbaren Einfluß von Ger. Dow und dem unmittelbaren von Terburg bildete sich Caspar Netscher aus Heidelberg, 1630—1684, zu einem der vorzüglichsten Meister des höhern Genre. Er lebte und starb im Haag. Seine Darstellungen sind den höhern Gesellschaftkreisen entnommen, oft sogar wirkliche Bildnisse, die er

C. Netscher

2. Zeitr. durch Anordnung und Beiwerk zu Genrebildern gemacht. Wohl möchte man zuweilen eines seiner Bilder „das Atlaskleid“ oder „den Sammetpelz“ nennen, da die Personen nur um der Kleider willen, die er unbegreiflich schön und vollkommen ausführte, da zu sein scheinen; doch fehlt es ihm nicht an Naivetät, noch an Wahrheit des Ausdrucks. Sein Farbenton — vornehmlich in frühern Bildern — ist warm und mild, und seine Technik meisterhaft und gediegen. In Dresden, wo seine schönsten Werke sind, sieht man u. a. ihn und seine Frau, wie sie sich mit Gesang und Musik ergötzen; dann eine junge kranke Frau im Lehnstuhl, die sehr besorgt nach dem Arzt aufsieht, der ihr den Puls fühlt. Höchst ausgezeichnet ist eine zweite musikalische Gesellschaft, Herren und Damen in einem Prachtsalon; das Bildniß der Frau von Montespan, der Geliebten Louis XIV. rc. In München ist, außer einigen vortrefflichen Genrestücken, Bathseba im Bade, eines der wenigen historischen Bilder von ihm, daran man erkennt, daß er für dieses Fach der Kunst durchaus keinen Beruf, vor allem keine Unbefangenheit der Auffassung hatte. Eines der bezauberndsten Bilder sieht man bei Sir Rob. Peel in London, eine Mutter die ihr Töchterchen lesen läßt; ein anderes Mädchen spielt mit ihrem Hündchen und sieht uns zutraulich an. Harmonie und Haltung dieses Bildes sind unübertrefflich, und die ganze Darstellung in allen Theilen entzückend. Auch sonst findet man in den englischen Sammlungen vortreffliche Bilder von Netscher, deßgleichen in Amsterdam, dem Haag, Paris und Wien.

Ein weniger bedeutender Schüler von G. Dow war D. v. Toll. Dominicus van Toll, dessen Lebensumstände unbekannt sind. Im Museum zu Amsterdam ist ein ganz niedliches Bild von ihm, Kinder, die mit einer Katze spielen; in

Dresden eine alte Frau im Fensterbogen, die Garn ab- 2. Zeitr. windet. —

Zu größerm Ruhme ist ein andrer gelangt, Gott- Gottfr. Schalken. fried Schalken von Dordrecht, 1643—1700, der sich vornehmlich an die Lichteffecte des Meisters hielt und sie nachahmte. Obschon er sein Vorbild weder in der Kraft des Lichtes, noch in der Klarheit der Schatten erreicht, und sehr schwach in der Zeichnung und unbedeutend in der Charakteristik ist, so läßt man sich doch seine Kunst gefallen, so lange der Gegenstand eine so starke Betonung eines äußeren Mittels der Darstellung verträgt, wie etwa bei einem Mädchen, das die Hand vor's Licht hält, oder bei einer Alten, die Feuer anbläst u. s. w. Wenn er aber „die sieben Todsünden" (England) oder „die klugen und thörichten Jungfrauen" (München) auch als Gelegenheit benutzt, um sein Kerzen- oder Lampenlicht scheinen zu lassen, ohne an den geistigen Gehalt des Stoffs zu denken, so sind das Mißgriffe, die die Schwäche seines Talents verrathen.

Der letzte in der Reihe der namhaften Genremaler ist Peter de Hooghe, 1643—1708. Ohne sich an einen P. de Hooghe. der vorgenannten Künstler besonders anzuschließen, suchte er sich die einzelnen Vorzüge derselben anzueignen; dabei ist seine Behandlung breiter und freier, als die der Andern. Auch geht durch fast alle seine Bilder ein eigner, neuer Zug. Er hatte mit richtigem und feinem Gefühl die eigenthümliche Wirkung entdeckt, welche der Gegensatz eines einfallenden Sonnenlichtscheins zum Helldunkel eines umschlossenen Raumes, auch wohl das Wechselspiel von Licht und Schatten in solchen Räumen aufs Gemüth macht, und wie es zum Ausdruck stillen Frohseins, oder auch einer tiefen Wehmuth dient; und er verstand es, diesen Gegensatz in so voller Kraft und Klarheit im Bilde darzustellen,

2. Zeitr. daß er wie die Wirklichkeit selbst auf uns wirkt; wobei ihn eine genaue Kenntniß aller Regeln der Perspective wesentlich unterstützte. In der Sammlung Sir Rob. Peels in London sieht man eine Mutter mit ihrem Kind in einer von Mauern umgrenzten und von einfallenden Sonnenstrahlen durchleuchteten Weinlaube, ein sprechendes Bild innern Friedens und häuslicher Glückseligkeit; sein andres Bild derselben Sammlung läßt uns durch einen offnen Thorweg ins Freie, wieder eines in Amsterdam über eine lange Hausflur sehen, wo überall das Sonnenlicht zwischen breiten hellen Schatten mit unsern Empfindungen spielt, uns hinauslockt und doch im umfriedeten Raume festhält. Heimlich auch, aber zugleich rührend wehmüthig sprechen zwei Gemälde an, davon das eine in Dresden, das andre in München ist. Auf dem ersten sieht man ein Mädchen in ihrer Kammer am offnen Fenster einen Brief lesen. Ein schmaler Sonnenstreifen kommt durch das enge Gäßchen und wie ein freundlicher Gast bis in das stille Kämmerlein, als wollte er den ersehnten Hoffnungsschimmer, der dem Briefe fehlt, ersetzen. Das Münchner Bild zeigt uns fast denselben Gegenstand, nur hat das Mädchen ein Buch in der Hand, das ihre Einsamkeit theilt und aufhebt, wie das Sonnenstrählchen an der Wand das Dunkel ihres kahlen Kämmerleins.

An diese Maler des häuslichen und öffentlichen Lebens schließt sich nun noch eine Reihe von Künstlern an, welche die Erlebnisse des Kriegs und der Jagdlust zu Hauptgegenständen für ihre Bilder erwählt.

P. Snayers. Peter Snayers aus Antwerpen, 1593 bis nach 1662, ist der eigentliche Maler des dreißigjährigen Kriegs, den er nicht nur in einzelnen Scenen und Gefechten, sondern in seinen Hauptschlachten geschildert hat, von der

Schlacht am weißen Berge (Schleißheim) bis zu den Kriegsthaten des Erzherz. Leopold Wilhelm und des Feldmarschalls Piccolomini (Belvedere in Wien).

2. Zeitr.

Esaias van de Velde aus Leyden, 1597—1648, malte Räuber-, Schiffer- und vornehmlich Kriegsscenen; selbst Seeschlachten, wie die von Lepanto, welche in der Galerie Orleans waren.

E. v. de Velde.

Anton Palamedes Stevens aus Delft, 1604—1680, malte Soldaten-Scenen, ihr vergnügtes Beisammensein unter einander, oder mit lustigen Frauenzimmern, dann auch Gefechte verschiedener Art. Ein Reichthum der Motive findet sich bei ihm nicht, auch ist seine Anordnung nicht besonders geistreich und oft müssen zwei Personen umgeben von einem Statistenchor und einer doppelt so hohen blauen Luftfläche ein Bild machen (wie auf dem Reitergefecht in München).

A. P. Stevens.

In hohem Grade genial dagegen und von einem bewunderungswürdigen Talent unterstützt ist Philipp Wouwerman aus Harlem, 1620—1668. Am liebsten malte er Jagden und Jagdzüge, reichgekleidete vornehme Herren und Damen mit ihrem Gefolge zu Pferde; wohl aber auch Reitergefechte, Scenen vor dem Wirthshaus oder der Schmiede, auf Pferdemärkten und in Marställen, wobei es denn fast nirgends an zarten Beziehungen zum andern Geschlecht fehlt, zu hochgebornen Fräuleins wie zu Wäscherinnen und Wirthstöchtern, ja selber Zigeunerinnen schließt er nicht aus. Als ein besonderes Merkmal seiner Bilder gilt ein Schimmel, den er wo möglich in der Mitte des Bildes anbrachte. Seine Ausführung ist überaus elegant und bei aller Vollendung der Vortrag leicht. In der Schönheit der Gruppierung ist er geradezu Muster, und von ihm kann der Künstler seines Fachs die Vereinigung einer

Ph. Wouverman.

2. Zeitr. künstlerischen durchdachten Anordnung mit den Zufälligkeiten der natürlichen Erscheinung lernen. Seinen Namen tragen so ungemein viele Bilder, als er bei der Subtilität der Ausführung und der kurzen Dauer seines Lebens nicht gemalt haben kann, so daß man leicht getäuscht wird, zumal sich die Gegenstände ziemlich gleich sehen. Vorzügliche Bilder von ihm besitzt die Dresdner Galerie (55 Stück), die Münchner Pinakothek (17), Petersburg (bis 60), der Herzog von Aremberg in Brüssel, das Louvre in Paris (11), Sir Rob. Peel in London (7) &c. Hauptwerke findet man in allen namhaften Privatgalerien Englands. — Sein Bruder Peter Wouwerman, 1624—1668, arbeitete in gleicher Richtung, nur mit weniger Geist und Geschick; und Joh. Lingelbach aus Frankfurt a. M., 1625—1687 hat ihn für seine ländlichen Idyllen und selbst für seine Hafenscenen offenbar zum Muster genommen. (München. Wien.)

P. Wouwerman. J. Lingelbach.

H. Verschuring. Hendrik Verschuring aus Gorkum, 1627—1690, malte vornehmlich Kriegsscenen, Ueberfälle, Plünderungen, auch Gefechte, wobei er gern seine Studien nach Ruinen oder auch erhaltenen Gebäuden verwandte. — Aehnlich in Wahl und Auffassung der Gegenstände ist Peter van Bloemen aus Antwerpen, 1649—1719.

P. v. Bloemen.

J. le Ducq. Jan le Ducq aus dem Haag, 1636—1671, war Militär und malte fast ausschließlich Scenen aus den Kreisen, denen er angehörte, Conversationen zwischen Officieren und Damen u. dergl., aber ohne eigentliche Naivetät und auch etwas bleiern im Ton. Doch sind seine Gemälde geschätzt und werden denen von Palamedes vorgezogen.

F. v. d. Meulen. In sehr abweichender Weise widmet sich Anton Franz van der Meulen (geb. zu Brüssel 1634, gest. zu Paris 1690) der Schlachtenmalerei. Von Ludwig XIV.

in die Feldzüge nach den Niederlanden mitgenommen, mußte er des Königs Siege, Belagerungen und Eroberungen von Städten und sonstige Ereignisse in Bildern verewigen und verfuhr dabei mit einer solchen Genauigkeit, daß dieselben noch heute als Bülletins oder Zeitungsberichte gelten können, wie man ihrer Zeit ihnen nachsagte, daß jeder Soldat darauf die Stelle angeben konnte, wo er bei der dargestellten Affaire gestanden. Malerische Wirkung ward damit nicht im entferntesten angestrebt, die Zeichnung ist charakterlos, die Farbe sehr ins Grüne gezogen, die Figuren ohne alles Verhältniß zu dem großen Flächenraum der Bilder klein. Die meisten seiner Bilder findet man im k. Schloß zu Versailles.

2. Beitr.

Aehnlicher Art sind die Schlachtengemälde von Joh. van Huchtenburg aus Harlem, 1646—1733, der die Feldzüge des Prinzen Eugen von Savoyen durch seine Kunst verewigt hat. Dagegen lenkte Georg Philipp Rugendas von Augsburg, 1666—1742, wieder mehr in die Weise des Palamedes ein und malte einzelne Reitergefechte, Marschscenen u. dergl. und zwar mit lebhafter Einbildungskraft, reich an Motiven und mit vieler Kraft und Gewandtheit der Ausführung.

J. v. Huchtenburg.

G. Ph. Rugendas.

Die Landschaftsmalerei.

Wir haben gesehen, daß die Genremalerei mit ihren Wurzeln hinaufreicht bis in die Van Eyksche Schule. Daßelbe gilt auch bei der Landschaftsmalerei, welche dort nach Verdrängung des Goldgrundes zur Ausschmückung heiliger Darstellungen mit großer Liebe gepflegt worden war. Schon unmittelbar aus ihr waren Künstler hervorgegangen wie Herri de Bles und Patenier, in deren Bildern der geschichtliche Inhalt

2. Zeitr. vor der weiten und reichen landschaftlichen Umgebung fast verschwindet. So malte auch noch Joh. Breughel aus Antwerpen, 1569—1625, Landschaften um Scenen aus der Bibel oder aus dem Leben, wobei es ungewiß bleibt, worauf er den eigentlichen Nachdruck gelegt. Dabei übergab er sich einem minutiösen Fleiß, der Kräuter und Blümchen in der Landschaft, die er schilderte, gezählt zu haben schien, die Bäume blattweis übertrug, und alles mit so zarter Sorgfalt und Weichheit ausführte, daß er den Namen „Sammet-Breughel" davon erhielt. Die Sammlungen von Dresden, München rc. besitzen eine Anzahl Bilder von ihm, Waldansichten, Flußufer rc. durch Reisende, Bauern oder Schiffer belebt. Doch sein Hauptgegenstand, den er mehrfach behandelte, war das Paradies, wo er zwischen Blumen und Pflanzen aller Art im üppigen Urfrühlingswuchs die ganze Arche Noas von dem Elefanten bis zur Haselmaus neben den ersten Aeltern wandeln läßt. Zuweilen malte ihm Rubens Figuren in seine Bilder, zuweilen er dem Rubens um seine Gestalten Blumen. Von Charakter in Zeichnung, oder gar von einem Verständniß der Farbe und der Stimmung ist bei ihm noch nicht die Rede; alles nimmt sich aus, wie nach ersonnenen, conventionellen Vorschriften gezeichnet und gefärbt, wobei immer ein Gegensatz von möglichst bunten Figuren gegen eine blaugrüne Landschaft festgehalten wird.

J. Breughel.

R. Savery. Rolandt Savery aus Courtray, 1575—1639, verfolgte eine ähnliche Richtung, nur gefiel er sich mehr in wilden Wald- und Felspartien (ein ausgezeichnetes Bild der Art im Berliner Museum), als in heitern Landschaften, obschon er solche hinterlassen. Eine große Anzahl seiner Bilder findet man im Belvedere in Wien; doch ist keines von ihnen so charakteristisch, als der Orpheus von

allen Thieren des Waldes und der Wildniß umgeben, im Haager Museum, und das Paradies in Berlin.

2. Zeitr.

Matth. Brill.

Um vieles bedeutender erscheint Matth. Brill aus Antwerpen, 1550—1585, und noch mehr sein Bruder Paul Brill, 1556—1625, zwar auch noch befangen in der Zeichnung und Anordnung, kleinlich und willkührlich in der Staffierung, kalt, blaugrün im Ton, und doch bereits empfänglich für eine Gesammtwirkung in der Natur. Beide lebten in Rom, und unter dem Eindruck der dortigen Meisterwerke und der entzückenden Natur erschlossen sich vornehmlich dem jüngeren Bruder die Schönheiten der atmosphärischen Erscheinungen, so daß der größte Maler von Licht, Wärme und Luft in der Landschaft, Claude le Lorrain, in unmittelbarer Beziehung zu seinen Werken gedacht werden kann. Im Palast Rospigliosi zu Rom, wie im Vatican sind große Landschaften von ihm; ein durch seine ruhige Haltung und poetische Gesammtwirkung ausgezeichnetes Bild aus der römischen Campagna ist in der Sammlung des Louvre, ein ähnliches mit der stillen Meeresküste in Berlin. Sonst findet man in deutschen Galerien vornehmlich seine kleinen miniaturartig ausgeführten Cabinetstücke.

Paul Brill.

Die Gemälde-Sammlungen und ihre Kataloge machen uns noch mit einer Anzahl Künstler bekannt, welche auf diesen und ähnlichen Wegen versucht haben, die Reize der landschaftlichen Natur zum Eigenthum der Kunst zu machen, z. B. Gilles von Conninloo aus Antwerpen, 1544—1607; Adrian van Stalbent aus Amsterdam, 1580 bis nach 1660; Alexander Kierings aus Utrecht, 1590—1646; Gilles de Hontekoeter aus Utrecht, 1583—1653; Jodocus Momper aus Amsterdam, 1580, in abweichender, meist flüchtiger Manier, u. m. A.

G. von Conninloo u. A.

2. Zeitr. Inzwischen ist leicht einzusehen, daß die Kunst im Verfolg dieser Weise in eine mühsame Spielerei ausarten mußte, daß wenigstens ein gesundes Naturgefühl darin keine Befriedigung finden konnte. Es gehört aber zu den Merkmalen der Neuzeit, daß das Auge aufgethan ist für die wirklichen Schönheiten der landschaftlichen Natur. Eine Landschaftsmalerei in unserm Sinne kennt das Alterthum nicht; in bewußter Selbstständigkeit tritt sie erst im 17. Jahrhundert auf und Rubens ist, wie bereits oben gesagt wurde, ihr Schöpfer. Er erkannte mit seinem umfassenden Kunstgeist die selbstständige Schönheit der landschaftlichen Natur und fand die Mittel sie aufzufassen und in großen, freien Zügen darzustellen; so daß, wenn man früher versuchte, so zu sagen ihren Empfindungen auf die Spur zu kommen und ihre Gedanken zu errathen, Rubens sie in ihrer eignen Sprache frei und geläufig sich aussprechen ließ. Weite, mit Wäldern und Feldern unterbrochene Flächen, vollbelaubte Baumgruppen, bewegte Wolkenmassen, Zustände und Ereignisse in der Natur mit der ihnen entsprechenden Stimmung und in der wirkungsvollsten Verbindung der Gegensätze, wurden von ihm lebendig und wahr, aber ohne jene ängstliche Nachahmung des Details, vielmehr mit ihrer eindringlichen Gesammtwirkung, im Bilde hingestellt und damit für eine ganz neue Kunstgattung die Bahn gebrochen, die auch bald von bedeutenden Talenten betreten wurde.

L. v. Uden. Zunächst war es Lucas van Uden aus Antwerpen, 1596—1660, der auf die Lehren des großen Meisters einging, und manche Bilder gibt es, die ihr gemeinschaftliches Werk sind. In St. Bavon zu Gent sind große Landschaften, die von ihm allein herrühren; in andere malten Teniers oder auch Van Dyck Figuren. — In gleicher

Richtung malte auch der o. e. Schlachtenmaler P. Snayers Landschaften von einfach-großer Wirkung.

2. Zeitr. P. Snayers.

Gleichzeitig war in Italien durch die Caracci, in Frankreich durch Nicolas und Gaspard Poussin der Sinn für die selbstständige Bedeutung der Landschaft geweckt worden, und auch hier hatte sich, ähnlich wie bei Rubens, der inwohnende poetische Kunstgeist, der von den Gegenständen der alten Kunst nicht mehr recht in Fluß gebracht werden konnte, gewissermaßen abgelagert und zeigte sich in der Wahl bedeutungsvoller Formen und deren wirksamer Zusammenstellung, so daß schon im bloßen Bau der Landschaft, in dem Zug und Schwung der aufsteigenden und sich senkenden Linien der Gebirge, in den richtig vertheilten, wohlgegliederten Gruppen von Gebäuden, Bäumen, Felsen und Wolken, und deren Unterbrechung durch Flächen von Land und Wasser eine Wirkung hervor gebracht wurde, wie wir sie in der Poesie durch die richtige Eintheilung und Gliederung des Stoffs und die metrische Form wahrnehmen. Mit der Wahl aber großer und erhebender Gegenstände mit gewaltigen Gegensätzen und deren kräftigem Ausdruck war auch die höhere dichterische Sprache für die Landschaftsmalerei gewonnen.

J. F. Millet.

Vor allen war es Jan Franz Millet aus Antwerpen, 1644—1680, der diesen Weg einschlug und sich an das Vorbild N. Poussins hielt. Seine Landschaften wirken durch große Massen und Weitsichten; zur charakteristischen Zeichnung der Einzelnheiten verließ er sich zuviel auf sein Gedächtniß anstatt auf Naturstudien. Die Pinakothek in München bewahrt drei schöne Bilder von ihm.

J. Polydor.

Joh. Glauber aus Utrecht, genannt Polydor, 1646—1726, bildete sich einen eignen Styl nach den großen landschaftlichen Schönheiten Italiens, die er viele

2. Zeitr. Jahre mit Eifer studierte. Bilder von ihm sind in den öffentlichen Sammlungen zu Amsterdam, Berlin, Dresden, München &c.

J. F. Bloemen. Jul. Franz Bloemen aus Antwerpen, 1656—1749, wegen der Schönheit seiner Fernen Orizonte genannt, lebte und starb in Rom. Seine Landschaften im Palast Corsini daselbst sind ein sprechender Beleg für sein Studium des G. Poussin. Gute Bilder von ihm sind in Wien und Berlin.

P. Rysbraek. Als Millets Schüler und Poussins Nachahmer kam auch Peter Rysbraek aus Antwerpen, geb. 1670, zu Ansehen, doch fehlt ihm Sorgfalt und Gediegenheit der Ausführung für seine in der Regel gut gedachten Landschaften. Das Berliner Museum besitzt eine derselben.

Um dieselbe Zeit mit N. und G. Poussin war ein Genius für die Landschaftsmalerei aufgestanden, der eine neue mächtig wirkende Kraft für sie in der Natur entdeckte, und sich vollkommen ihrer Meister machte, Claude Gelée aus Champagne bei Toul in Lothringen, 1600—1678. Er erkannte die Bedeutung der atmosphärischen Erscheinungen für den Charakter einer Landschaft und wie namentlich von Licht und Wärme die Stimmung abhängig ist, durch welche ein Bild sogleich beim ersten Blick zum Gemüthe spricht. Mit Vorliebe und wunderbarem Geschick hatte er dem sonnenhellen Tag die Heiterkeit, den Morgen und Abenden ihre seelenbeglückende Ruhe abgelernt und damit Pracht und Glanz, erhabene Feierlichkeit und den stillen Frieden der Natur im Bilde zum Bewußtsein gebracht. Die Formenwahl aber für den eigentlichen Körper der Landschaft, für Berg und Gewässer, Baumgruppen und Gebäude leitete ein feiner, der Antike verwandter Schönheitsinn, wie denn auch die Belebung der Landschaft durch

2. Zeitr.

Figuren, die der Mythe und Geschichte des Alterthums angehören, ebenso wie altrömische Tempel und Paläste auf die Absicht des Künstlers hinweisen, mit den Mitteln seiner Kunst gleich einem Dichter zu wirken und die Natur zwar wahr, aber in verklärten Momenten zu zeigen. Kein Wunder, daß ein solches, obenein vom glänzendsten Erfolg gekröntes Beginnen überall verwandte Talente zur Nacheiferung wecken mußte.

H. van Swaneveldt.

Unter diesen eines der ersten war Hermann van Swaneveldt aus Woerden, 1620—1690. Er erreichte sein Vorbild nicht, aber doch einen Ehrenplatz unter den Künstlern der idealistischen Richtung. Ein sehr schönes Bild von ihm ist in Dresden, wo unter großen, vollbelaubten Baumgruppen ein Weg längs eines Flusses sich hinzieht und in die sonnige Ferne sich verliert. In München ist ein glühender, italienischer Sonnenuntergang, ein überaus reizvolles Bild. Im Louvre zu Paris, im Belvedere zu Wien, im Lutonhouse zu London, im Museum zu Berlin, im Städelschen Institut zu Frankfurt sind werthvolle Arbeiten seiner Hand.

J. Both. A. Both.

Bei weitem aber wurde er übertroffen durch die Gebrüder Both aus Utrecht. Johann Both, 1610—1650, und Andreas Both, 1609—1650, malten in der Regel gemeinschaftlich, letzter vornehmlich die Staffage, obschon auch Landschaftliches. Ihre Bilder sind ausgezeichnet durch einen warmen, alles durchdringenden Goldton und eine wunderbare Klarheit der Schatten. Baumgruppen und Waldpartien in Sommersonnenglut mit durchziehenden Wegen, seltener Fernsichten, höchstens in sanft abwärts gehende Thäler, sind großentheils der Inhalt ihrer Landschaften, die sie übrigens nicht durch Götter oder Heilige, sondern durch Menschen belebten, wie sie sie bei ihren

2. Zeitr.

Studien im Freien antrafen. Am meisten trifft man ihre Bilder in italienischen Sammlungen; doch auch Dresden und München sind nicht arm daran, und das Museum in Amsterdam hat zwei Hauptwerke von ihnen.

A. Pinacker.

Adam Pynacker aus der Nähe von Delft, 1621—1673, kommt dem Joh. Both ziemlich nahe, obschon er zuweilen, namentlich in den Fernen, in einen unharmonischen blauen Ton fällt, wie z. B. in einem seiner Hauptbilder (im Louvre zu Paris), das sich durch einen Maulthiertreiber vor der Schenke und durch eine fressende Ziege kennzeichnet. Mehr in Boths Glut-Manier ist das Sonnenuntergangsbild in der Münchner Pinakothek.

Dieser poetischen oder idealen Auffassung der Natur folgte, unter den verschiedenartigsten Modificationen in der Wahl des Stoffes sowohl, als der Stimmung ihrer Bilder, eine große Anzahl von Künstlern bis zum Schluß des ganzen Zeitraumes. Dahin gehört u. A. Peter Molyn aus Harlem, 1637—1701, von welchem in Dresden und Wien großartig angeordnete Landschaften sind, mit hohen Bergen in der Ferne, stattlichen Gebäuden, Baumgruppen, Gewässern oder auch einem Wasserfall im Mittelgrund, und einer Trift nebst Hirten und Heerde im Vordergrund; sonst malte er mit Vorliebe Marinen und Seestürme, wovon er den Namen Tempesta erhalten. — Jacob van Artois aus Brüssel, 1613—1665, von welchem in der Pinakothek in München eine schöne Landschaft ist mit hohen wie von der Luft sanft bewegten Bäumen und der Aussicht auf einen Fluß. — Barth. Breenberg aus Utrecht, 1620—1663, von welchem das Belvedere in Wien eine trefflich ausgeführte, nur im Ton zu schwere kleine Landschaft mit römischen Ruinen besitzt. — Peter de Witte aus Amsterdam, 1620, der in Rom starb, und

P. Molyn. — J. v. Artois. — B. Breenberg. — P. u. G. de Witte.

sein Bruder Caspar hielten sich mit glücklichem Erfolg an das Vorbild Claude's. Ein sehr eigenthümlicher Künstler dieser Richtung war Hermann Saftleven von Rotterdam, 1609—1685. Es ist, als ob man die großartige Naturanschauung Claude's durch ein Verkleinerungsglas sähe; die Empfindung ist da, Duft und Licht, und Schönheit der Linien und Massen und Reichthum der Form bis in weite Fernen; aber ohne Größe und Kraft; dazu verbindet der miniaturartigen Ausführung sich ein zur Manier gewordener blauer Ton, daß die Freude an seinen Bildern unter ihrer Anzahl leidet. Fast alle haben den Charakter der von Bergen und Städten mannichfach belebten Rheinthalgegenden. Dresden hat eine große Zahl Bilder von ihm, auch Pommersfelden; wie sie denn gewiß in jeder größern Sammlung angetroffen werden.

2. Zeitr.

H. Saftleven.

Das Bestreben, die landschaftliche Natur nach gewissen Regeln der Composition und auf der Grundlage idealistischer Kunstanschauung darzustellen, das von Rubens ausgegangen, seinen Anhaltpunkt aber vorzugsweis in fremden Künstlern und auf fremdem Boden fand, mußte schon darum einen Gegensatz hervorrufen, weil es im innern Widerspruch mit der Gesammtrichtung der deutschen Kunst stand, die sich von lange her in den Grenzen der einfachsten Uebertragung der Natur gehalten, vornehmlich aber, weil die gleichzeitig in höchster Blüthe stehende und mit der Landschaftsmalerei vielfach verbundene Genremalerei sich mit ganzer Liebe und glücklichstem Erfolg der Schilderung des wirklichen, und zwar vorzugsweis des heimischen Lebens gewidmet hatte. Fehlte nun noch obendrein bei solchen aus der Idee des Künstlers hervorgegangenen Bildern eine hinlängliche Belebung durch Naturstudien, wie es häufig der Fall war, so mußte wohl ein Verlangen nach ander-

2. Zeitr. weitiger Befriedigung, nach Wahrheit und Wirklichkeit entstehen. Kein Wunder also, wenn zugleich mit den genannten Künstlern andere aufstanden, die sich für ihre Bilder aus der Natur an diese unmittelbar, und zwar an die heimische, deutsche hielten, oder überhaupt nordische, die sich darauf beschränkten, sie in ihren verschiedenen Zuständen und Erscheinungen, im Ganzen wie in ihren Theilen zu studieren und möglichst treu wiederzugeben, und die keinen andern Eindruck damit bezweckten, als den die Natur auf jedes empfängliche Gemüth überhaupt macht, und keine andere Poesie in der Landschaft wollten, vielleicht nicht einmal duldeten, als welche ein jedes Stückchen von Gottes Erde unbedingt und ohne alle Beziehung zur Kunst in sich trüge. Was dabei etwa an Gleichgewicht der Massen, an Schönheit der Linien, an Bedeutsamkeit des Gegenstandes übersehen wurde, fand reichen Ersatz in der Treue und Frische der Schilderung, in der liebevollen Hingabe des Künstlers an den Gegenstand und seiner ursprünglichen, im Vaterlandsgefühl wurzelnden Sympathie für denselben. Von sichtbarem Einfluß war dabei die Betheiligung von Künstlern, wie Rembrandt, Teniers rc., sowohl auf die Richtung des Geschmacks, als vor allem auf die Technik der Ausführung, die sich vornehmlich durch einen leichten, flüssigen, durchsichtigen Farbenauftrag auszeichnete.

J. v. Goyen. Einer der ersten und vorzüglichsten hier anzuführenden Künstler ist Jan van Goyen aus Leyden, 1596—1656; er hielt sich an die trüben Lüfte, an die einförmigen und eintönigen, öden Sandstrecken und kahlen Flußufer seiner Heimath, traf aber den melancholischen Ton dieser Gegenden so richtig, und hatte einen so leichten und überaus geschickten Vortrag, daß man sich von seinen Bildern angezogen und festgehalten sieht, während die Wirk-

lichkeit, die er darin schildert, kaum anders als abstoßend wirken kann. — Ein ziemlich geschickter Schüler von ihm ist Adr. van der Kabel aus Ryswick, 1631—1695, in dessen Bildern dieselbe trübe Stimmung vorwaltet. — Den Gegensatz zu ihnen bildet Jan Wynants von Harlem (um 1606 bis um 1677). Nicht als ob er sich besonders lachende Gefilde ausgesucht und malerische Gegenden; Lehm- und Sandhügel bringt auch er, aber mit grünen Rasendecken und Baumgruppen, und einen klaren Himmel darüber. Zwar ist sein Ton immer ein wenig kühl und trocken; allein das Licht darin gibt ihm den Charakter der Heiterkeit und der Frische. Hauptbilder von ihm sind im Louvre zu Paris, eine Jagd (dazu Adr. van de Velde die Figuren gemalt) von 1668, die Rückkehr einer Heerde am Abend (Figuren wie oben) und dann eine freie Landschaft mit Falkenjägern und Hirten. Bei Sir Rob. Peel, Lord Ashburton, in der Bridgewater-Galery ꝛc. in London sind treffliche Bilder von Wynants, in welche A. v. d. Velde und Lingelbach mehrentheils die Staffage gemalt. Große und ausgezeichnet schöne Landschaften von ihm besitzen die Galerien von Dresden und München. Ein überaus reizendes, zugleich auch durch die Wahl des Gegenstandes eigenthümliches Gemälde ist mit der Leuchtenbergischen Galerie nach Petersburg gekommen: ein großes, von rothen Backsteinen aufgemauertes Bauernhaus mit einem Strohdach zwischen Bäumen an einem Bach, daran und darauf viel vergnügtes Geflügel.

2. Zeitr.

A. v. d. Kabel.

J. Wynants.

Es ist eine auffällige Erscheinung, die man schon bei den Genremalern beobachten konnte, die aber entschiedener noch bei den Landschaftsmalern wiederkehrt, daß der unbegrenzten Mannichfaltigkeit der Natur und des Menschenverkehrs gegenüber der nachahmende Künstler sich ein möglichst

2. Zeitr. eng umschriebenes Gebiet abzustecken pflegt. Wie dort Prügelscenen, Trinkgelage, Damen im Atlaskleid 2c., so werden hier Sandhügel, Wasserfälle, Regenwolken gewissermaßen zum Monopol. Art van der Neer aus Amsterdam, 1619 — 1683, hatte sich den Mondschein erwählt, aber nicht den vollen, klaren, über weite Land- und Meeresflächen, noch auf hohe Gebäude, breite Straßen, sondern über engumschränkte Gewässer, niedrige, bemooste Hütten, dunkle Baum- und Gebüschmassen, und um die Wirkung des Zwielichts zu erhöhen, legen sich lange Wolkenstreifen vor den Mond, und aus den Wohnungen schimmert hie und da ein angezündetes Licht; auch wird wohl einmal die feierliche Nachtstille durch den Schein einer fernen Feuersbrunst unheimlich unterbrochen. Der Grundton seiner Landschaften ist ein schwärzliches Braun, aber er moduliert seine Farbe in den zartesten Abstufungen bis zu dem klaren Silberlicht des Mondes. Seine Bilder finden sich in allen Galerien; zu den schönsten gehören die in Dresden und Wien. Daß er sich auch — wenn auch selten, und nicht mit ganz gleichem Glück — an das Tageslicht gewagt, sieht man an zwei Landschaften, ein Teich im Walde in München und ein Dorf an einem Flusse in Paris; auch eine Winterlandschaft kennt man von ihm und das Berliner Museum besitzt ein kleines Bild seiner Hand mit einem Sonnenuntergang.

A. v. d. Neer.

A. Waterloo.

Anton Waterloo aus Utrecht, 1618—1660, lebte gewöhnlich auf dem Lande zwischen Utrecht und Amsterdam und fand in seiner unmittelbaren Umgebung auf Wald- und Feldwegen, an stillen, grünumlaubten Ufern mit heimlichen Durchsichten in die Ferne, vielleicht auf bewohnte Stellen, den Stoff, den er mit Vorliebe bearbeitete, ländliche Ruhe und Erquickung in der Natur ohne Rücksicht auf irgend

welche besondere Schönheit. München hat ein vortreffliches Bild von ihm, einen Eichenwald, durch welchen ein verlockender Weg an einem kleinen Wasserfall sich hinzieht. Seine künstlerische Thätigkeit hat er übrigens vornehmlich in Radierungen dargethan.

2. Zeitr.

Kein anderer Künstler indeß spricht den Charakter der hier im Allgemeinen bezeichneten Richtung mit solcher Entschiedenheit aus, als Jacob Ruysdael aus Harlem, 1635—1681. Er ist der eigentliche Maler der norddeutschen Landschaft, die uns aus seinen Bildern mit der erquickenden Frische des Lebens entgegentritt. Obwohl auch er nicht über einen sehr weitausgebreiteten Stoff gebietet, und seine Bilder fast durchgängig in demselben ernsten, kalten Ton gehalten sind, so glaubt man doch durch ihn in die ganze Natur eingeführt zu werden, da er sich so in ihre Einzelerscheinungen eingelebt hat, daß er wie diese selbst immer mit dem Ganzen in Verbindung erscheint. Bei der Tiefe und Gründlichkeit seines Naturstudiums, bei der Feinheit seines Gefühls für das, was in der Natur zum Gemüth spricht, und bei der Klarheit, Kraft, Leichtigkeit und Vollendung seines künstlerischen Vortrags, bedarf er keines besonders interessanten Gegenstandes, um Auge und Herz zu fesseln: eine Gruppe Waldbäume, an denen ein Fahrweg vorüberführt, und über denen graue Wolken vorüber ziehen; ein Stück Wald, durch den ein Bach sich schlängelt, ja selbst ein bloßer Feldweg mit dem angrenzenden Acker genügt ihm, seine Lust als Künstler zu büßen und dem Beschauer die Natur näher zu bringen. Aber er folgt der Natur auch zu den Stellen, wo sie vernehmlicher und allgemein verständlich spricht, und dann ist seine Kunst von ergreifender Wirkung, sei es, daß er den Zauber tiefer, erfrischender, nur vom Wellenschlag eines Gewässers unter-

3. Ruysdael.

2. Zeitr. brochener, oder auch von wilder Jagdlust gestörter Waldeinsamkeit schildert, oder daß er das melancholische Bild einer verödeten Windmühle, einer von grauen Wolken umzogenen alten Bergveste, das morsche Gemäuer eines verlassenen Klosters vor uns aufstellt. Dann faßt er wohl einen zufälligen Moment aus der Wirklichkeit auf, in welchem die Natur gleich einer Dichtung zu uns spricht, ein Stück Himmelblau zwischen Regenwolken, einen mitten in umschattete Massen einfallenden Sonnenstrahl u. dergl., um in ähnlicher Weise wie die Wirklichkeit durch Contraste und durch Gleichnisse zu wirken. Wenn er aber auf solche Weise die Natur für sich dichten ließ, und sich darauf beschränkte, ihre Gedanken nachzuschreiben und mitzutheilen, konnte er dennoch schwungvoll werden bis zur Erhabenheit, wie bei dem herrlichen Bilde des Kirchhofs in der Dresdner Galerie, wo von dem tiefdunkeln Grunde eines abziehenden Gewitters der saftiggrüne, regenfeuchte und von der wiederkehrenden Sonne überglänzte Vorgrund mit Grabhügeln und weißen Grabsteinen magisch sich abhebt. Für den feierlichen, fast trüben Ernst, der auf allen seinen Bildern ruht, entschädigt die erquickende Frische, und gesunde Kraft, die darin waltet, namentlich wo Waldwasser zwischen Felsen mit schäumenden Fällen ihren Weg suchen, und über verfaulenden Stämmen die Natur mit neuen Schöpfungen emporgrünt. Ganz im Gegensatz gegen seine Kunstgenossen, die ihre Landschaften mit Figuren und Gebäuden anfüllten, häufig sogar durch fremde Beihülfe, mied Ruysdael die Staffage, oder gab ihr nur eine sehr beschränkte Stelle; ja so sehr lag ihm daran, das Walten der Natur ohne Einmischung der Menschheit darzustellen, daß er, wo er nicht vermeiden konnte, menschliche Wohnungen, und überhaupt Werke von Menschenhand anzubringen, er sie gewiß

in einem Zustand aufnahm, wo die Natur — sei's durch 2. Zeitr.
Vermoosung oder durch Verwitterung — einen größern Theil an ihnen hatte, als ihre ersten Schöpfer. Er malte auch Seestücke, obwohl selten, und folgte dabei denselben Eingebungen einer Vorliebe für das Düstere, Rauhe und Schwermüthige. — Die Galerie in Dresden besitzt eine große Anzahl der herrlichsten Gemälde von ihm, so daß man ihn dort ziemlich vollständig kennen lernen kann. Außer dem bereits erwähnten „Kirchhof" gehören zu den bedeutendsten „das Kloster," eine gebirgige Landschaft mit Klosterruinen, im Vordergrund ein Fluß mit kleinem Fall, unter Bäumen der Maler selbst und einige Fischer nebst weidenden Rindern, ein Bild von wahrhaft ergreifender Ruhe; dann „die Jagd", ein herrlicher Buchenwald, zwischen dessen Stämmen hindurch man stellenweis in die Ferne sieht; Wasser zieht sich durch den Wald, durch Schilf und Moos unterbrochen; auf seinen Flächen spiegelt sich das von den beleuchteten Wolken einfallende Morgensonnenlicht; durch das Wasser setzt ein von Jägern und Hunden verfolgter Hirsch. In München sind vornehmlich schöne Waldlandschaften und Wasserfälle, dazu herannahende Regenwetter, vor welchen Bauern nach ihren Hütten eilen; besonders poetisch wirkt der Eingang in einen dunkeln Wald, aus welchem ein Bach hervorfließt; auch eine Winterlandschaft ist da. Vier prachtvolle Bilder sind im Belvedere zu Wien, darunter eine große Waldlandschaft. Im Berliner Museum sieht man mehre sehr charakteristische Landschaften von ihm: ein halbverfallenes Bauernhaus von hohen Eichen überschattet, ein kleines Wasser fließt längs einem Hügel über Gestein und Gestrüpp; Wolkenschatten wechseln mit einfallendem Licht, davon namentlich ein alter Weidenstamm im Vordergrund getroffen ist. Dann ist hier

2. Zeitr. ein großes Seebild von wunderbarer Schönheit. Das Meer ist bewegt, daß die Wellen schäumen und spritzen; Schiffe fliegen darüber hin; aus den dunkeln Regenwolken fallen einzelne Streiflichter auf die Fluth. Im Haag ist ein besonders merkwürdiges Bild von ihm, da er darin die Felder und Wiesen um Harlem — ausnahmsweise in hellem Sonnenschein! — gemalt hat. Es versteht sich von selbst, daß im Louvre vortreffliche Bilder von ihm sind, daß die englischen Großen sich Perlen seiner Kunst zu verschaffen gewußt, und daß selbst die Galerien Italiens dem nordischen Gast gern eine Stelle bei sich angewiesen haben.

Ein etwas schwacher Abglanz von J. Ruysdaels künstlerischen Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten kehrt in seinem ältern Bruder Salomon Ruysdael, 1613—1670, wieder, dessen Landschaften, wenn sie nicht gerade neben jenen hängen, durch die Anspruchlosigkeit des Vortrags bei der glücklichen Wahl einfacher, friedlicher, abgeschlossener Gegenden einen angenehmen Eindruck machen.

S. Ruysdael.

M. Hobbema.

Ungleich bedeutender ist Meindorf Hobbema. Seine Lebensverhältnisse sind unbekannt und wunderbarer Weise seine künstlerischen Verdienste erst in neuerer Zeit erkannt. Er soll in einem holländischen Dorf, entweder in Coeverden oder in Middelharnis, geboren sein und gilt für einen Schüler J. Ruysdaels, weil er sehr in seiner Weise gemalt hat. Ja, seine Bilder sind überdies mit so tiefem Gefühl für die Natur und mit so großer Meisterschaft ausgeführt, daß es nicht sehr leicht ist, sie von denen J. Ruysdaels zu unterscheiden. Doch hält er nicht an der trübernsten Stimmung des Meisters fest; dem Sonnenlicht und mit ihm der Heiterkeit gestattet er williger den Eintritt, und die mildbelebte Stille des Dorflebens schildert

er lieber, als die Einsamkeit der Wälder und Waldebenen. Es ist auffallend, daß weder das Amsterdamer, noch das Haager Museum Bilder von ihm haben. Die unvergleichlich schönsten sah ich in der Sammlung Sir Rob. Peels in London, namentlich ein Dorf mit von hohen Bäumen umschatteten Hütten, und einer großen Mühle an dem durch das Dorf fließenden Bache, der von Enten und Gänsen belebt, von Wiesen und dichtbelaubten Bäumen umgrünt ist. Ein kaum minder treffliches Bild ist im Berliner Museum, ein von einfallenden Sonnenstrahlen durchlichteter Eichenwald mit einem Bach und der Fernsicht auf ein Feld und ein Dorf. Unter einem Baume im Vordergrund der Künstler mit dem Skizzenbuche. Auch München besitzt ein schönes Bild von ihm, ein Dorf mit stattlichen Eichen.

2. Zeitr.

Unter den übrigen Schülern und Nachfolgern Ruysdaels zeichnet sich noch J. R. de Vries (um 1650) aus, dessen Bilder (vornehmlich des ähnlichen Monogramms wegen) häufig mit denen des Meisters verwechselt werden. Das Berliner Museum hat einige werthvolle Landschaften von ihm.

A. v. Everdingen.

Ein verwandter und doch höchsteigenthümlicher und herrlicher Künstler ist Albert van Everdingen aus Alsmaer, 1621—1675. Auch er liebte die Natur in ihrer Einsamkeit, und Ernst und Lebenskraft sprechen aus seinen Bildern; allein wenn Ruysdael die tiefe Stille einsamer Gegenden, das feierliche Schweigen der Waldnacht aufsucht, so bedarf Everdingen für solche Stellen Aufregung und Bewegung, schäumend herabstürzende Gewässer, mächtige, zackige Felsenwände, hochaufragende Tannen, und Berge von Wolken. Wenn Ruysdael ohne Beziehung auf Anordnung vornehmlich durch die dem Bilde gegebene Stim-

2. Zeitr. mung poetisch wirkt, so fügt Everdingen zu dieser noch die poetische Form, und baut seine Landschaften nach großen Maßen, edlen Verhältnissen, mächtig wirkenden Gegensätzen auf, und führt seine Linien nach einem klaren, bewußten, von Wahrheit, Schönheit und Kraft zugleich bestimmten Rhythmus aus. Auch bei ihm ist der vorherrschende Ton dunkel und kräftig, allein die durch Wellenschaum und Sonnenlicht bewirkten Gegensätze treten stärker hervor, als bei Ruysdael. Die Mehrzahl seiner Bilder schildern norwegische Landschaften, weßhalb auch das Nadelholz darin vorherrschend ist; Bauern, Hirten ꝛc. bilden die Staffage; zuweilen erscheint auf der Spitze der Felsen eine Burgtrümmer; am Flußufer öfters die Hütte eines Holzhauers. Die Sammlungen von München, Dresden, Berlin, Frankfurt a. M. ꝛc. haben treffliche Gemälde von ihm; letztre auch ein herrliches Seestück. Sein Hauptbild ist in Kopenhagen. Man hat auch reizende Radierungen (vornehmlich wohl Studien) von ihm.

Eine Anzahl Künstler haben das Studium der See in ihren mannichfachen Zuständen zu ihrer besondern und alleinigen Aufgabe gemacht. Jan van de Capelle blühte um 1610. Im Berliner Museum sieht man von ihm ein Bild der Meeresstille bei heitrem Abendroth; ruhig liegen auf der glatten Fläche Schiffe mit schlaffem Segel; ganz in der Ferne taucht eine Stadt auf. — Adam Willarts aus Antwerpen, gest. zu Utrecht um 1626, und sein Sohn Abraham Willarts, 1613 bis nach 1660, stellten Häfen, Meeresbuchten und Flußufer mit Schiffen und Schiffern, selbst mit Seegefechten dar. Beider Gemälde werden leicht verwechselt; doch haben des Vaters Bilder noch gern historische Figuren als Staffage, die beim Sohne den Zeitgenossen

J. v. de Capelle.

A. Willarts.

weichen. Im Berliner Museum ist ein Seetreffen, bezeichnet „A. Willarts 1635." — Jan Percellis von Leyden, geb. 1595, schloß sich zunächst an van Goyen an, widmete sich aber bald ganz der Marinemalerei, und zwar mit Vorliebe der Darstellung von Seestürmen und Schiffbrüchen. — Ausgezeichneter noch in dieser Art Darstellung tobender Elemente ist Bonaventura Peters aus Amsterdam, 1614—1652, und — obschon in minderem Grade — sein Bruder Jan Peters aus Antwerpen, 1625—1677. Erstern kann man im Belvedere zu Wien, im Museum zu Amsterdam, in der Dresdner Sammlung, letztern in München kennen lernen. — Von Andreas Smit, der um 1650 lebte, ist ein schönes Seesturmbild im Berliner Museum. — Simon de Vlieger, der um 1640 in Amsterdam arbeitete, zeichnet sich durch einen leichten, durchsichtigen Silberton aus; auch er malte mit Vorliebe Sturmbilder, wie man deren in München, Dresden und Gotha sieht; im Louvre zu Paris und in dem Museum zu Amsterdam sind große und schöne Bilder von ihm mit ruhiger Wasserfläche.

2. Zeitr. J. Percellis. B. Peters u. J. Peters. A. Smit. S. de Vlieger.

Sein Schüler war Wilhelm van de Velde der Jüngere aus Amsterdam, 1633—1707, einer der vorzüglichsten Künstler seines Fachs, dessen Werke aber, da er nach England übersiedelte, vornehmlich dort zu suchen sind. Unvergleichlich sind seine Darstellungen der Meeresstille, die laut- und regungslose weite Wasserfläche und die feierliche Himmelsruhe darüber. Aber mit gleich ergreifender Wahrheit schilderte er die bewegte See bis zum verderbenden Sturm. Die Schiffe aller Gattungen hatte er aufs genaueste studiert, und selbst Seeschlachten (denen er als Beobachter öfter beigewohnt) malte er in großer Vollkommenheit. Mehre der letzten aber, wie überhaupt manche

W. v. d. Velde d. Jüngere.

2. Zeitr. Bilder führte er nach den Zeichnungen seines Vaters,
W. v. d. Velde d. Aeltere. Wilhelm van de Velde des Aeltern aus Leyden, 1610–1693, aus, der sich hauptsächlich auf Schilderung von Seeschlachten gelegt, in der Regel aber nur gezeichnet hat. München besitzt vom jüngern Wilh. v. d. Velde zwei schöne Gemälde, ein Bild des ruhigen und eines des bewegten Meeres.

L. Backhuysen. Als der erste übrigens aller Marinemaler wird Ludolf Backhuysen aus Emden (1631—1709) geachtet. Keiner hat wie er die Klarheit, Flüssigkeit und Halbdurchsichtigkeit des Elementes wiedergegeben, Keiner so die Farbe den Spiegelglanz der Wellen, noch ihre in ewigem Wechsel wandelbare Gestalt. Seine Seestürme ergreifen uns mit der Gewalt der Wirklichkeit oder der erhabensten Dichtung; seine friedlichen Gemälde strömen Entzückungen aus; Luft und Meer strahlen von Licht und Farbe, und selbst im kleinsten Raume breitet sich scheinbar die ganze Kraft der Heiterkeit der Natur aus. Bilder der letzten Art sind in München und Berlin. Aber in Berlin lernt man ihn auch von seiner gewaltigen Seite kennen. Hier sehen wir einen Seesturm am Eingang eines Hafens; hochaufgethürmte, mächtige Wogenmassen wälzen sich heran und schleudern ein großes Schiff in die Brandung, ein anderes in den Hafen; Menschen suchen sich und die gestrandeten Güter zu retten, und Berge von Wolken drohen vernichtend sich über Alles zu stürzen. Ein kleineres Bild der Art ist fast noch energischer in der Wirkung. Hochausgezeichnete Bilder mit ruhigem Wasser findet man im Belvedere zu Wien, im Haag und in München, in Wien obendrein eine Landschaft mit fernen Bergen und einem sich durch sie hinziehenden Fluß.

M. Madersteg. Als Backhuysens bester Schüler wird Michael Mad-

dersteg aus Amsterdam (1669 — 1709) genannt. Im Berliner Museum sind zwei Bilder von ihm, ein Wallfischfang und die Anfänge einer preußischen Kriegsflotte auf der Spree unter Friedrich I. — Ein andrer, nicht so geschickter, aber dafür sehr fruchtbarer Schüler war Wigerus Vitringa aus Leeuwarden, 1655 — 1721, dessen Ton schwarz und schwer ist. Auch Jan Clas Rietschoof von Hoorn, 1651 — 1718 zeichnete sich als Schüler Backhuysens aus.

2. Zeitr.

W. Vitringa.

J. Cl. Rietschoof.

Architektur-Malerei.

Hier ist noch eines besonderen Kunstzweiges zu gedenken, der aber in dem bezeichneten Zeitraum nicht zu voller Entwickelung gekommen: die Architekturmalerei. Noch hatte man den eigenthümlich aufregenden, Auge und Gemüth vielfach beschäftigenden Eindruck, den die mannichfachen Formen und Linien monumentaler, namentlich gothischer Gebäude hervorbringen, sich nicht ins Bewußtsein gebracht; noch weniger die mitwirkenden Ursachen von Licht und Farbenspiel und allerhand Zufälligkeiten ergründet; aber nichts desto weniger bei dem Anblick derselben einen Anreiz zur Nachbildung empfunden, wenn man sich auch hauptsächlich im Bereich perspectivischer Aufgaben und gewöhnlicher Prospectmalerei hielt. Doppeltes Interesse hielt aber die Künstler vornehmlich an Innenansichten, namentlich von gothischen Kirchen fest: der durch das Helldunkel stärker wirkende malerische Reiz und die klarer sich aussprechende Perspective. Hauptmeister dieses Fachs waren: Peter Neefs aus Antwerpen, 1570 — 1651, malte Innenansichten, große Dome; Peter Saenredam aus Assendelft, 1597—1666, auch Schlösser und öffentliche Plätze;

P. Neefs.

P. Saenredam.

2. Zeitr. Hendrik van Steenwyck d. Ae. aus Steenwyck, 1550 — 1604, und sein gleichnamiger Sohn aus Amsterdam, 1589 bis nach 1642, mit Vorliebe hohe Gewölbe und düstere Gefängnisse; Daniel de Vliek um 1650; B. van Basser, das Innere von Palästen mit reicher Staffage; Dirk van Deelen, geb. 1607 zu Alkmaer, Façaden; Emanuel de Witte aus Alkmaer, 1607—1692, vornehmlich Innenansichten von Kirchen; Jan van der Heyden aus Gorkum, 1637—1712, öffentliche Plätze und Außenansichten merkwürdiger Gebäude in sorgfältigster Ausführung; Gerh. Berckheyden von Harlem, gest. 1693 rc. Selbst Jac. Ruysdael hat der Versuchung nicht widerstehen können, seine Kenntniß der Linear- und Luftperspective an einer Innenansicht der Niewekerk zu Amsterdam (jetzt in Lutonhouse in England) zu erproben.

Idyllenmalerei.

Zahme und wilde Thiere.

Wir haben gesehen, wie die Maler allmählich alle sinnenfälligen Erscheinungen an der Oberfläche unsers Planeten, Land, Luft und Meer in das Bereich selbstständiger Darstellungen, und wie sie seine mannichfachen Bewohner in Beziehung zu ihren Darstellungen gebracht haben. Der Nachdruck blieb bei denselben natürlich auf der Landschaft, und die Staffage diente nur dazu, die angeregte Stimmung zu vermehren, oder einen Gegensatz — vielleicht nur der Farbe — hervorzurufen; eine Gegend wohlgefällig zu beleben, oder auch nur zur herkömmlichen Zierde. Es lag nahe, daß der Nachdruck des Bildes auch einmal auf die Staffage übergehen, die Landschaft zur Nebensache und erklärenden Verzierung werden konnte, zumal da viele der

Landschaftsmaler die Figuren nicht selber in ihre Bilder malten. Es ist dies ein Umstand, der bei vielen der bereits besprochnen Genrebilder, bei den Schilderungen des Dorf-, Jagd- und Fischerlebens eintritt. Allein auch hier, namentlich bei den erstern, theilt sich häufig das Interesse, wenn mit den Bauern der Hauptgegenstand ihrer Sorge und Thätigkeit, das Vieh, dargestellt wird, wo denn dieses entweder ganz als Nebensache oder mit gleicher Berechtigung, vielleicht gar als Hauptsache auftritt. Im erstern Fall zählen solche Bilder zu den gewöhnlichen Genrebildern; in beiden letztern Fällen aber entsteht eine neue Gattung Malerei, deren Gegenstand Menschen und Thiere in gegenseitiger Beziehung unter sich und zur landschaftlichen Natur sind, und die begreiflicher Weise ihren Hauptstützpunkt im Hirten- und im Jägerleben findet. Da ihr in der Dichtkunst am meisten die Idylle entspricht, so hat man diese Malerei als „Idyllenmalerei" bezeichnet.

2. Zeitr.

Wie in allen Richtungen der Kunst des 17. Jahrh. ist auch hier der Anstoß von Rubens ausgegangen, selbst für die friedlichen Hirtenbilder, nicht allein durch die dahin gehörige Staffage vieler seiner Landschaften, sondern ganz besonders durch die Darstellung eines als Kuhstall benutzten offenen Schuppens, in welchem Kühe und Bauern gegen Schneegestöber Unterkunft gefunden. Betrachten wir zuerst die friedlichen Idyllenmaler!

N. Berghem.

Einer der bedeutendsten Künstler dieses Fachs ist Nicolaus Berghem (oder Berchem) von Harlem, 1624—1683, ein Schüler von J. B. Weenix d. Ae. Für seine Hirten- und Wanderbilder wählte er sich meist den Süden zum Schauplatz. Hirten und Hirtinnen mit ihrem Vieh beschäftigt, oder neben altem Gemäuer im Grase ruhend; oder die Heerde durch einen Fluß treibend, bald

2. Zeitr. zu Fuß, bald reitend; wandernde Gruppen zu Pferd und Esel, freundliche, in Duft schwimmende Fernsichten, heitrer Himmel mit weißen Wolken — sind der Hauptinhalt seiner Bilder. Seine Figuren haben nicht Lebenswahrheit und Individualität genug, um zu interessieren; aber sie sind — und vornehmlich die Thiere — von guter Zeichnung und von lichtreicher Farbe mit kräftigen Localtönen; in seinen Bildern ist es Tag. Man findet sie in allen Galerien; eine große Auswahl in Berlin, Dresden, München und Wien. — In seiner Weise malten u. A.

W. Romeyn. A. Willem Romeyn, von dem zwei gefällige Bilder in der Pinakothek zu München sind; Carl dü Jardin aus Amsterdam, 1634—1678, bei welchem die Ziegen eine große Rolle spielen, ausgezeichnet übrigens durch seine klare, sonnige Färbung, und seine breite und sichere Behandlung; Abraham Begyn aus dem Haag, 1650—1697, von dem das Berliner Museum ein kleines Idyll besitzt; Jan van der Meer de Jonge aus Utrecht, gest. 1706, zeigte vornehmlich viel Geschmack in der Composition, wie einige Bilder von ihm im Berliner Museum darthun, auch wandte er sich vornehmlich der heimischen Natur zu.

C. dü Jardin. A. Begyn. J. v. d. Meer.

Aehnliche Gegenstände bearbeitete Adrian van de Velde aus Amsterdam, 1639—1672; aber er ging tiefer auf die Schilderung des Charakters ein, hielt sich auch mehr an den heimathlichen und brachte mehr Stimmung in seine Bilder. Vielen Landschaftsmalern, namentlich dem Wynants, malte er die Staffage. Die Pinakothek in München hat treffliche Bilder von ihm: eine im Glanz der Abendsonne heimkehrende Rinderheerde; sodann noch fünf andre mit Schafen und Hornvieh und ihren Hirten und Hirtinnen. Im Belvedere zu Wien sieht man eine

A. v. de Velde.

zwischen einem Wasser und Tempelruinen weidende Heerde. Im Museum zu Amsterdam ist eines seiner Hauptwerke, ein Bauer und eine Bäuerin vor ihrem Haus, von Kühen und Schafen umgeben. Auch in Dresden, und im Louvre zu Paris sind Meisterwerke von ihm. — Eines seiner schönsten Bilder ist in London, in der Sammlung Sir Rob. Peels, Landleute, die mit ihrem Vieh durchs Wasser gehen. Der Gegensatz zwischen den farbigen Figuren und dem zwar klaren, aber tiefdunklen Wasser und Waldgrund dahinter ist von überraschender, aber sehr erfreulicher Wirkung. Ihm folgte u. A. Dirk van Berghen aus Harlem, gest. 1680, der sich eine glühende Färbung angeeignet (Bilder im Belvedere zu Wien).

2. Zeitr.

D. v. Berghen.

Albert Cuyp aus Dort, 1606 bis nach 1672, hat sich durch den Sonnenschein in seinen Bildern den Namen des holländischen Claude erworben, zumal er sich in seinen Bildern auch ausschließlich auf heimischem Boden hält. Er malte gern Rinderheerden auf grüner Weide an Uferabhängen klarer Gewässer, und Hirten oder Bauern bei ihnen. Keine Handlung charakterisiert die Scene; es sind nur Zustände, die er schildert; aber diese seine Bilder erscheinen in der That wie in Licht getaucht und Gesundheit und Wohlsein strömt Einem daraus entgegen, so daß man über der entzückenden Gesammtwirkung den Mangel in der Zeichnung des Details gern übersieht. Im Museum zu Amsterdam ist eines seiner wundervollsten Gemälde, eine Viehheerde im Morgensonnenschein, von einem Viehhüter und einer Bäuerin, die auf Eseln reiten, und einem Bauernjungen zu Fuß geleitet. Gleich köstlich ist ein anderes von ihm in der National-Galery in London: eine Hirtin, die zwischen ihren Kühen, Schafen und Hunden sitzt, und mit einem vorüberreitenden Manne spricht. Auch hier

A. Cuyp.

2. Zeitr. glänzt Alles in der Frische des Morgensonnenlichtes. Die englischen Privatgalerien sind die vornehmlichste Fundgrube für die Werke Cuyp's; in deutschen Sammlungen findet man ihn seltener. Ein schönes Bild besitzt die Dresdner Galerie, eine Bäuerin, die vor ihrer Hütte, den Spinnrocken in der Hand, neben ihrem Manne und einigen Schafen unter der sanften Einwirkung der glanzvoll untergehenden Sonne eingeschlafen ist.

J. H. Roos. Joh. Heinrich Roos aus Otterndorf in der Rheinpfalz, 1631, gest. in Frankfurt a. M. 1685, lernte bei du Jardin in Amsterdam und war einer der fruchtbarsten und beliebtesten Maler seines Fachs. Ihn beschäftigte das Studium der Thiere mehr noch, als das der Menschen, so daß er erstre auch häufig ohne ihre Hirten zwischen Bäumen und Gesträuch, an Felsen und Ruinen weidend darstellte. Sein Ton fällt etwas stark ins Rothe, auch fehlt ihm Durchsichtigkeit und Leichtigkeit, während Zeichnung und Ausführung eine große Geschicklichkeit bekunden. Man findet seine Gemälde fast in allen Galerien, die Münchner hat deren allein vierzehn. — Sein Sohn Peter P. Ph. Roos. Philipp Roos, geb. zu Frankfurt a. M. 1655, gest. zu Rom 1705, ist bekannt unter dem Namen Rosa di Tivoli. Er widmete sich fast ausschließlich der Darstellung der Thiere, der Ziegen, Schafe, Hunde, auch der Rinder, die er mit großer Naturtreue in Lebensgröße malte. Der Hirt spielt dabei nur eine Nebenrolle. Im Belvedere von Wien sind fünf Gemälde von ihm; in Dresden acht, ꝛc. Am meisten verbreitet sind sie in Italien. — Ziegen und Schafe malte gleichzeitig in großer Vollkommenheit, nur in einem düstern, schweren Farbenton Jacob J. v. d. Does. van der Does aus Amsterdam, 1623—1673, der gleichfalls in Rom lebte.

Zahmes Federvieh, Hühner, Enten, Gänse, Truthühner, Pfauen ꝛc. in allen Altern, und in den verschiedensten Situationen und Leidenschaften malte in unübertroffener Naturtreue und glanzvoller Meisterschaft Melchior Hondekoeter von Utrecht, 1636—1695. Seine Bilder finden sich in allen großen Sammlungen, eines der schönsten, der Hahn der seinen Hühnerhof gegen einen Raubvogel vertheidigt, in Dresden. — Adrian von Utrecht aus Antwerpen, 1599—1651, malte ähnliche Gegenstände, doch ohne die gleiche Kunstfertigkeit. — Auch Peter Caulitz in Berlin, gest. 1719, hat derlei Bilder hinterlassen, von denen eines, der Kampf zwischen einem Haus- und einem Welsch-Hahn, im Berliner Museum aufgestellt, eine günstige Meinung für sein Talent erweckt.

2. Zeitr.

M. Hondekoeter.

A. v. Utrecht.

P. Caulitz.

Kein Andrer aber hat in der Gattung der Hausthier-Malerei so viel Genie und ein so ganz ungewöhnliches Talent an den Tag gelegt, als Paul Potter von Enkhuysen, 1625, gest. zu Amsterdam 1654. Zu dem gründlichen Studium der Thiere (der Haus- und Stallthiere), das ihm eine vollkommen richtige Zeichnung in seine Hand gab, und das ihn alle Aeußerlichkeiten, Haar und Wolle, den Glanz des Felles und der feuchten Schnauze bis zur Täuschung nachahmen lehrte, fügte er eine ebenso sorgsame Beobachtung aller Bewegungen, jeder Haltung und Wendung der Thiere im Allgemeinen, oder in Bezug auf bestimmte Vorfälle, ihren Charakter, ihre Leidenschaften, ihr ganzes Seelenleben. Menschen und Landschaft stellte er in dem natürlichsten Zusammenhang mit ihnen dar; Bauern in ländlicher Ruhe, oder landwirthschaftlichen Beschäftigungen, Felder und Wiesen im milden, oft sanft umwölkten Sonnenlicht, und da er sich ausschließlich innerhalb der heimischen Natur hält, so ist er recht eigentlich der Meister

P. Potter.

2. Zeitr. der holländischen Idylle. Dazu besaß er die größte Vollkommenheit des malerischen Vortrags, fett und fest sind seine Farben aufgesetzt, und das feinste Form-Gefühl bestimmt gleichsam spielend die Modellierung. Er ist ganz gleicher Weise ausgezeichnet, ob er in Lebensgröße malt, oder miniaturartige Cabinetstücke. Eines der letztern, ein entzückendes kleines Idyll, besitzt die Münchner Pinakothek: vor einer Bauernhütte lagern Kühe und Schafe; ein Weib, an der Seite ihres Mannes, führt ihr Kind am Gängelband, während die Magd mit Kuhmelken beschäftigt ist. — Bedenkt man, daß der Künstler in seinem 29. Jahre gestorben ist, so begreift man nicht, wie es möglich war, die Zahl von Bildern hervorzubringen, die man von ihm kennt. Das schönste unter seinen berühmtesten Bildern ist wohl „der junge Stier" im Haager Museum. Der lebensgroße Held des Bildes steht, mit nassen Nüstern die Morgenluft schlürfend, gegen uns gekehrt neben alten Weiden, unter denen eine Kuh und zwei Schafe nebst dem Hüter ruhen. Da ist auch die Kuh, die ihr Spiegelbild im Wasser betrachtet, neben Schafen und badenden Menschen. Das nächst dem Stier berühmteste Gemälde Potters ist „die pissende Kuh", in Petersburg (ehedem in Kassel), welche Kaiser Alexander von Rußland für 190,000 Francs gekauft (wie denn Potters Bilder alle ungeheuer hoch im Preise stehen). Hauptwerke dieser Art, brüllende Stiere neben Schafen, oder Kühen, auch Viehhüter und Bäuerinnen bei ihnen, findet man noch in Paris, Wien, Dresden, Amsterdam und vornehmlich in den Sammlungen Englands. Das Amsterdamer Museum hat noch ein sehr interessantes Bild abweichender Art, eine Bärenjagd, wo ein alter Bär sich gegen die ihn anfallenden Hunde wehrt, und ein junger Bär, von einem Hunde ver-

folgt, sich auf einen Baum flüchtet, der Jäger aber mit gezogenem Jagdmesser heranreitet. — Sodann verstieg sich Potter auch in dichterische Darstellungen einer andern Art. In derselben Sammlung ist ein Bild von Orpheus und den Thieren des Waldes, wobei er wohl die Leier, aber nicht die Hauptrolle spielt. Höchst geistreich aber soll ein satirisches Bild von ihm sein (ehedem in Kassel, jetzt in der Eremitage zu Petersburg), das Gericht der Thiere über den Jäger, und zwar in verschiedenen Abtheilungen: Gefangennehmung, Verhör, Verurtheilung, Bestrafung.

2. Zeitr.

Hiemit weist Potter hinüber auf die zweite Abtheilung der Idyllenmalerei, die ich oben bereits angedeutet habe, die das Wild zum Mittelpunkt hat. Sehen wir bisher nehmlich den Menschen in friedlichem Verkehr mit den Thieren, die ihn widerstandlos als ihren Herrn und Nutznießer anerkennen, so schließen andere Bilder uns die feindlichen Bezüge zwischen Thieren und Menschen auf, wobei aber Pferde und Hunde auf Seite der letztern stehen und die erstern theils den Kampf mit ihnen aufnehmen, theils in der Flucht ihr Heil suchen. Wir betreten hiemit das Gebiet der Jagd. Auch hier und hier vor allem ist der anregende, maßgebende Einfluß von Rubens unverkennbar, wie denn seine Thätigkeit in dieser Richtung oben schon besprochen worden. Nächst ihm steht als der begabteste und bewundernswürdigste Künstler dieses Fachs Franz Snyders aus Antwerpen, 1579—1657. Hirsche und Rehe auf der Flucht, Bären, Löwen und Wildschweine, die sich mit dem leidenschaftlichsten Ausbruch der Wuth zur Wehre setzen, Hunde, die ihr Opfer von allen Seiten packen, oder verwundet und zerrissen niedergeworfen werden, auch — obschon weniger hervorgehoben, wenn sie nicht von Rubens herrühren — die verfolgenden Jäger machen den Haupt-

F. Snyders.

2. Zeitr. inhalt seiner Bilder aus. Mit Leichtigkeit sind die Thiere, selbst in den schwierigsten Stellungen gezeichnet, Bewegung und Ausdruck sind wie das Leben selbst, und Haut und Haar sind mit der größten Virtuosität naturwahr wiedergegeben. Hauptbilder von ihm sind in Berlin, Dresden, Wien und München, in Gotha, Frankfurt und Braunschweig, so wie in den englischen und französischen Galerien, in Madrid und in St. Petersburg. Er malte auch geschossenes und aufgeschichtetes Haar- und Federwild, s. g. „Märkte", und auch von diesen finden sich Beispiele an vielen der angeführten Orte, namentlich in St. Petersburg. — In Bildern dieser letzten Art war

J. Fyt. auch Johann Fyt aus Antwerpen, geb. 1625, sehr ausgezeichnet; doch malte er auch Jagden, lebendig in der Darstellung und warm im Ton, wie namentlich ein Bild des Berliner Museums zeigt, ein von einer Meute Hunde

K. Rutharts. verfolgtes Reh. — In ähnlicher Weise war Karel Rutharts (um 1660) ausgezeichnet, von welchem eine Hirschjagd und eine Bärenhetze im Berliner Museum sind. — Ebendaselbst ist ein ausgezeichnet schönes Bild mit todtem

C. Lilienbergh. Wild von C. Lilienbergh, mit der Jahrzahl 1625.

J. Weenix. In höchster Meisterschaft, hoch über den letztgenannten, steht in dieser Reihe Johann Weenix aus Amsterdam, 1644—1719, Sohn und Schüler des o. g. J. B. Weenix. Er war längere Zeit in Diensten des Kurfürsten Joh. Wilhelm von der Pfalz, und malte für denselben eine Reihe großer Jagdbilder, für das Jagdschloß Bensberg bei Cöln, die sich jetzt in Schleißheim und in der Pinakothek zu München befinden. Da sieht man in Lebensgröße prachtvolle Schwäne und sonst allerhand wildes und zahmes Geflügel, todtes und lebendiges Haarwild nebst Jagdzeug, dann Jagden auf Hochwild, in größt-

möglicher Naturwahrheit bis auf die Lage der Federn und Haare und doch mit höchster Freiheit und Virtuosität ausgeführt. Man trifft die Werke von Weenix in allen Hauptgalerien; zwei seiner Hauptbilder gehörten zu den Zierden der Sammlung des Cardinals Fesch in Rom: eine Hirschjagd in einem mit Vasen und Statuen ausgeschmückten Park, mit erlegtem Federwild im Vorgrund, und ein reicher Gutsherr, seine Dame am Arm, aus dem Schlosse tretend, empfängt die Jagdbeute.

2. Zeitr.

Joh. Elias Ridinger aus Ulm, 1690—1767, lebte und starb in Augsburg, wo er 1759 Kunstakademie-Director geworden. Mit der größten Energie hatte er sich dem Studium des Jagdwildes gewidmet, das er in allen Situationen zu beobachten wußte, im friedlichen Beisammensein wie im Kampf unter sich und der Liebesbrunst, schüchtern, erschreckt, auf der Flucht vor den Jägern und Hunden ꝛc. Er hat wenig gemalt (vier große Jagdstücke von ihm sind in Petersburg), aber sehr viel radiert (400 Platten), und seine Blätter mit Hunden, Hirschen und Rehen geben mit ihrer kaum glaublichen Mannichfaltigkeit der Darstellungen fast eine Naturgeschichte dieser Thiere. Auch die Thierfabel hat er, jedoch ohne jene Ironie und Laune, und ohne die feine Beobachtung des Seelenlebens der Thiere behandelt, die diese Kunst-Gattung erfordert. — Noch eines Malers kann hier gedacht werden, der sich mit der Darstellung kleiner Thiere und ihrer Erlebnisse vornehmlich abgegeben zu haben scheint: Otho Marseus van Schrieck von Amsterdam, 1613—1673, der Schnecken, Schlangen, Schmetterlinge, Spinnen ꝛc. in reicher Pflanzenumgebung malte. Ein Bild der Art im Berliner Museum zeigt den Beginn eines Kampfes zwischen zwei Schlangen.

J. E. Ridinger.

O. M. v. Schrieck.

Stillleben.

Eine Kunstrichtung, in welcher man die Nachahmung der Natur als die letzte und höchste Aufgabe ansah, konnte am Ende dahin kommen, daß sie nichts Augenfälliges mehr ausschloß, da der Werth ja nicht sowohl im Gegenstand, als in der treuen, möglichst vollkommenen und meisterhaften Wiedergabe desselben bestand. Malte man Bäume und Gras, warum nicht auch Blumen? malte man lebendiges Wild, warum nicht auch todtes? weidendes Vieh, warum nicht auch ausgeweidetes? Betrachtete man auf den Bildern von Mieris und Dow mit Vergnügen das aufgetragene Austernfrühstück und das sauber ausgeführte Weinglas in der Hand einer vornehmen Dame, so konnte es ohne Dame und ohne Hand nicht ganz uninteressant sein. War doch Gerard Dow selbst auf den Einfall gekommen, eine an einem blauen Bande aufgehängte, silberne Uhr, einen messingenen Leuchter, eine thönerne Tabakspfeife nebst Tabak und Papier zusammenzustellen, und mit äußerster Sorgfalt und Ausführung zu copieren (ein Bild, das die Dresdner Galerie bewahrt), und hatte doch auch A. Ostade eine Masse alten Rumpelgeräthes, Fässer und Schäffe, Krüge und Kannen, Besen und Schaufeln unter dem Zauber eines durch eine Thüröffnung in eine dunkle Kammer einfallenden Lichtes zum Gegenstand eines Gemäldes gemacht! So entstand die Gattung Malerei, die man „Stillleben“ nennt, vielleicht weil sie in scheinbar todten Gegenständen noch immer Leben entdeckt, und wär es im Spiel des Lichts und der Farben, oder im Reiz der Phantasie des Gaumens; und wir erinnern uns, daß auch dazu der erste kräftige Anstoß von Rubens ausgegangen. Der Maler des todten Wildes ist gelegentlich der Jagdbilder Erwähnung geschehen

hen. Fast alle Galerien haben solche Gemälde, ohne einen sichern Namen dazu. Alexander Adriaensen aus Antwerpen malte um 1650 vorzügliche Bilder aufgehängter oder aufgeschichteter Fische und Krebse, wie Bilder der Art von ihm in der Pinakothek zu München und dem Museum von Berlin belegen. Dasselbe gilt von Jacob Gellig oder Gillis aus Utrecht, der um 1670 malte; auch von ihm hat das Berliner Museum ein Bild mit Fischen, die an einem Flußufer, theils auf Fässern, theils am Boden liegen. Daran reihen sich Bilder, wo man den Lachs, zubereitet, neben Pasteten, Austern und einem guten Glas Madeira oder einem Römer alten Rüdesheimers aufgetragen sieht. Auch hierin leistete Adriaensen Ausgezeichnetes, wie man im Berliner Museum sieht; deßgleichen Vigor van Heeda aus Fournes, 1660—1708; Peter Nason, von welchem an derselben Stelle ein köstliches Frühstück mit einem prachtvollen Prunkgefäß aufgestellt ist; Evert van Aelst aus Delft, 1602—1658, und sein Neffe Wilhelm van Aelst, 1620—1679; Theodor van Abshoven u. m. A. genannte und ungenannte Künstler, an deren Bildern man gewöhnlich in den öffentlichen Sammlungen ungerührt vorüber geht, wie viel Sorgfalt auch auf die Nachbildung der Citronen- oder Austernschalen, der Pflaumen und Johannisbeeren, der Gabel und des Löffels u. s. w. gewendet ist. Peter de Ring (um 1650) erweiterte seinen Gesichtskreis und fügte zu den leiblichen Ergötzlichkeiten auch die geistigen, wenigstens in einem Bilde des Berliner Museums, wo auf einem grüngedeckten Tisch ein Erdglobus, ein aufgeschlagenes Buch mit dem Bilde eines Mannes der Seifenblasen macht, musikalische Instrumente und Noten, ein Schreib- und sonstiges Zeug durcheinander gelegt und gestellt sind.

2. Zeitr.
A. Adriaensen.
J. Gellig.
V. v. Heeda u. A.

2. Zeitr. Von allgemeinerem Interesse, wenigstens einem gebildeten Schönheitsgefühl entsprechender sind Blumen- und Joh. Breughel. Fruchtstücke. Johann Breughel, den wir weiter oben unter den Landschaftsmalern wegen seiner subtilen Ausführung als „Sammetbreughel" kennen gelernt, kehrt hier mit reichen Blumensträußen und mit Blumenkränzen, in welche Rubens u. A. öfters ein Heiligenbild gemalt, als „Blumenbreughel" wieder. Blumen und Blätter sind mit großer Genauigkeit gezeichnet und mit miniaturartiger Sorgfalt ausgeführt; allein es fehlt der eigentliche Hauch der Natur und ein wirksames Relief. In Dresden ist ein Blumenfeld von ihm, und in dessen Mitte ein großer Blumenstrauß, welcher von einem kleinen Genius der Göttin Flora gebracht wird (die Figuren von van Balen). Ein ganz ähnliches Bild ist in München, wo die Figuren von Rubens sind. Hier hat man auch ein Blumen- und Fruchtgehänge, welches den Namen Maria bildet, und worein Peter v. Avont eine heilige Familie gemalt; &c. — Ungleich freier und durchgebildeter sind die Arbeiten D. Seghers. seines Schülers, Daniel Seghers aus Antwerpen, 1590—1660, doch hielt auch er sich großentheils im Bereich der Ornamentik, so daß er entweder historische Bilder mit Blumen umrahmte, oder daß er sich von Rubens u. A. Figuren, auch Reliefs grau in grau, zu seinen Blumen malen ließ. Letzter Art sind die Bilder in München und Berlin von ihm. Hauptbilder sind im Belvedere zu Wien, zu denen A. Van Dyck, C. Schut die Figuren und selbst Rembrandt ein Bildniß gemalt haben. Auch ist hier sein berühmter Blumenaltar, eine von reichen Blumengehängen umgebene Monstranz. — Sehr nahe soll ihm A. v. Spelt. Adrian van Spelt von Gouda, gest. 1673, kommen; J. Kessel. während Jan Kessel von Antwerpen, geb. 1626, der

Manier F. Breughels folgte. — Der liebenswürdigste Maler dieser Gattung ist Joh. David de Heem von Utrecht, 1600—1674. Seltener dienen seine Blumen- und Fruchtstücke nur zur Decoration für andere Gegenstände; er behandelt sie als selbstständige Bilder, ordnet sie mit Geschmack und bringt ihre bunten Bestandtheile in die wohlthuendste Harmonie. Unübertrefflich in der Nachahmung der Natur, so daß man den Duft der Pflaumen und Pfirsichen wegwischen zu können glaubt, bringt er auch allerhand Insekten und kleines Gethier, deßgleichen Thautropfen auf seinen Bildern an, die mit einer Sorgfalt bis zur Täuschung ausgeführt sind. Seine Bilder sind selten. Vortreffliche Exemplare bewahren die öffentlichen Sammlungen von München, Wien, Berlin und vor allen Dresden. — Auch sein Sohn und Schüler, Cornelius de Heem, geb. 1630, malte treffliche Bilder dieser Art. — Ausgezeichneter war ein anderer Schüler von ihm, Abraham Mignon aus Frankfurt, 1640—1679, von welchem sich fast überall Bilder finden. Sehr lieblich ist eines von ihm in der Pinakothek zu München, ein Korb mit Früchten bei einem Eichstamme, mit einem Vogelnest, Fischen, Raupen und andern Insekten. — Zu großem Ruhme gelangte eine Schülerin de Heems, Maria van Oosterwyck aus Nootdorp bei Delft, 1630—1693, von welcher die Dresdner Galerie ein schönes Blumenstück bewahrt. — Unvergleichlich aber und durch Geschmack der Anordnung, und bei aller Naturtreue durch Genialität des Vortrags und größte Meisterschaft der Ausführung sind die Blumenstücke von Rachel Ruysch aus Amsterdam, 1664—1750. Sie lebte lange Zeit am Hofe des Kurfürsten Joh. Wilhelm in Düsseldorf, und von da her sind mehre ihrer Hauptwerke in der Pinakothek zu München, große,

2. Zeitr.

J. D. de Heem.

C. de Heem.

A. Mignon.

Maria v. Oosterwyck.

Rachel Ruysch.

2. Zeitr. prachtvolle Blumensträuße in Gefäßen auf Marmortischen, und Früchte mit Vogelnestern an einem Baumstamme 2c. Ihre Gemälde sind sehr verbreitet, so daß man sie in allen Hauptsammlungen (vortreffliche in Pommersfelden) trifft. — Wiederum in subtilster Ausführung malte derlei Natur-Stillleben Jan Huysum aus Amsterdam, 1682—1749, häufig auf hellem Grunde, was der Darstellung einen besondern Reiz gibt. Doch blieb er sich nicht gleich und wurde zuweilen kalt und trocken. Schöne Bilder von ihm sind in Pommersfelden, München, Wien, Dresden und Berlin. — Conrad Roepel aus dem Haag, 1682—1748, ein Schüler von Caspar Netscher, malte mit fast gleicher Sorgfalt Blumen, Früchte, Insekten 2c.

J. Huysum.

C. Roepel.

F. W. Tamm.

Franz Werner Tamm aus Hamburg, 1658, gest. zu Wien 1724, suchte sich, namentlich in seinen spätern Bildern, den niederländischen Stilllebenmalern möglichst nahe zu halten. Im Belvedere zu Wien sind Blumen- und Fruchtstücke von ihm; in Dresden aber ein Paar ansprechende Federviehbilder.

Anhang.

Der Bilddruck.

Der Bilddruck.*)

Der Bilddruck in dem Zeitraum, welchen dieser Band umfaßt, beschränkt sich hauptsächlich auf die Bearbeitung von Kupferplatten. Die Kunst des Kupferstichs war unter den Nachfolgern Dürers in Kleinmeisterei ausgelaufen; Bedeutendes konnte auf diesem Wege nicht entstehen. Der Verfall der Kunst im Allgemeinen hinderte auch hier eine Erhebung, obschon an Talenten kein Mangel war. Die Werthschätzung technischer Fertigkeiten im Allgemeinen führte

*) Zu den vornehmlichsten literarischen Hülfsmitteln dieses Fachs gehören: A. v. Bartsch Anleitung zur Kupferstichkunde, 1821. und Le peintre graveur, 21 Bände 1803—1821 mit den Supplementen von R. Weigel, 1843. — J. G. v. Quandt Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst, 1826. Auch Dessen: Verzeichniß meiner Kupferstichsammlung, als Leitfaden x. 1853. — Joseph Heller, praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, 2. Aufl. 1850 (mit Angabe der vorgekommenen Ankaufspreise der Blätter). — Auch sind die Artikel der Kupferstecher in Naglers Künstler-Lexicon mit ganz besonderm Fleiße ausgeführt. — Sehr gute Dienste leistet auch der „Kunstlager-Katalog" von Rud. Weigel, begonnen 1834 und ohne Unterbrechung fortgeführt. —

Anhang. auch die Kupferstecherkunst zu einer einseitigen Ausbildung nach dieser Seite, wodurch sie sich von der Malerei trennte und zur selbstständigen Gattung ausbildete. Es war natürlich, daß zuerst der Gegenstand der Darstellung unter dieser starken Betonung der Darstellmittel leiden mußte. Im Verlauf der Geschichte sehen wir aber die Kupferstecherkunst meistentheils den Bewegungen der Malerei folgen, wie sie es auch großentheils als ihre Aufgabe erkannt, den Zeitgenossen für ihre Leistungen in derselben zu dienen. Von tiefeingreifendem Einfluß mußte die mächtige Erscheinung von Rubens sein. Später aber tritt der überraschende Fall ein, daß die für die Malerei trübseligste Zeit die größten Talente der Kupferstecherkunst hervorgebracht, so daß sich das ganze schöpferische Kunstvermögen auf eine eigenthümliche und somit auch schöpferische, und dabei zur höchsten Vollkommenheit gesteigerte Fähigkeit der Nachbildung gesammelt zu haben scheint.

Der erste Künstler des Fachs von Bedeutung und großem Einfluß auf die weitere Gestaltung der Kupferstecherkunst ist der bereits S. 30 genannte Heinrich Goltzius, geb. 1588 zu Mühlebrecht im Herzogthum Jülich. Durch die ganz außerordentliche Geschicklichkeit, mit welcher er den Grabstichel führte, machte er aus seiner Kunst ein Virtuosenthum, das wohl seinem Ruhme, nicht aber der Kunst selbst förderlich wurde. Er war der Sohn eines Glasmalers und wurde von diesem zu einem Meister Leonhard in Harlem in die Lehre gethan, war aber schon mit 21 Jahren selbstständig und freite eine an Geld, aber freilich auch an Jahren ihm weit überlegene Wittwe. Es ist charakteristisch für ihn, daß er gern in eine fremde Haut kroch und namentlich auf einer größern Reise, die er in seinem 24. Jahre antrat (wie es scheint, dem häuslichen

H. Goltzius.

Glücke für einige Zeit zu entgehen), sich das Vergnügen machte, als der Bediente seines erzdummen Dieners, den er zum vornehmen Reisenden gestempelt, in Museen und Sammlungen und fremden Häusern überhaupt aufzutreten; oder unter dem angenommenen Namen Heinrich van der Bracht den römischen Künstlern sich als Anfänger in der Kunst vorzustellen und dann freilich mit seinen ersten Versuchen Alle in Erstaunen zu setzen; oder auch in Bettlerkleidung von Rom nach Neapel zu gehen, um so besser gegen die Räuber geschützt zu sein. Wir begegnen der ganz verwandten Lust in seinen Compositionen, in denen er bald Raphael, bald Parmeggiano, bald A. Dürer, bald Bassano, oder auch Baroccio, oder Lucas von Leyden nachahmte. Freilich waren es auch nur ihre Kleider, die er anzog, die letzten Aeußerlichkeiten, in denen er die unterscheidenden Merkmale gefunden zu haben glaubte, während Geist und Empfindung der zum Vorbild genommenen Meister ihm völlig fremd blieben.

Dagegen hatte er die technische Behandlung des Kupferstechens zu einer bis dahin unerhörten Vollkommenheit gebracht. Meister der Strichmanier wußte er den Strichen eine solche Glätte und Reinheit, den Strichlagen und Schraffierungen eine solche Gleichmäßigkeit zu geben, daß man kaum einsieht, wie so etwas aus freier Hand möglich ist. Auch hatte er die mit dieser Manier verbundene, vornehmlich den älteren Werken eigene Härte und Schärfe — wenigstens überall wo es seiner besondern Absicht nicht widerstritt — überwunden, so daß seine Methode sich zum Studium ganz besonders empfiehlt. Vorzüglich in dieser Hinsicht ist das Bildniß seines Lehrers Th. Kornhaert, und sein eigenes; in der Zartheit aber und Feinheit der ins Licht ausgehenden Schraffierungen ist er am bewunderns-

Anhang. würdigsten im „Fahnenträger" und in „Amor und Venus." Die Nachahmung Dürers dürfte ihm besonders in der Maria mit dem todten Christus gelungen sein. Als sein Hauptwerk werden die sechs Blätter aus dem Leben Jesu angesehen, in denen er bei der Verkündigung Rafael nachgeahmt, bei der Heimsuchung Parmeggiano, bei der Anbetung der Hirten Bassano, bei der Beschneidung A. Dürer, bei der Anbetung der Könige Lucas von Leyden und bei der heil. Familie Baroccio. Seine Passion Christi in 12 Blättern ist gleichfalls eine Nachahmung des Lucas von Leyden. Im Ganzen zählt man gegen 330 Blätter von ihm.

In demselben Maße nun, wie einerseits eine ganz besondre Mühe auf die möglichst vollendete Technik verwendet, andrerseits Nebenabsichten, wie die der täuschenden Nachahmung anerkannter Meister, sehr fühlbar ein hoher Werth beigelegt wurde, mußte die wesentliche Aufgabe des Kupferstichs, den Gegenstand, oder das Vorbild in möglichster Treue nach seiner geistigen und künstlerischen Bedeutung vorzuführen, leiden; statt der Freude an dem Kunstwerk und seinem Inhalt, bekam man die Bewunderung des Künstlers und seiner Kunst. Hatte sich damit die neue Kupferstecherei von der alten gründlich geschieden, so trat auch in Folge davon noch eine zweite Veränderung ein. Die Maler hatten weder Zeit, noch Kräfte, sich auf dem nun vorgezeichneten Wege im Kupferstich auszubilden und desselben sich zu bedienen, wie Schongauer, Dürer u. A. gethan. Sie ergriffen darum eine andre Weise der Vervielfältigung ihrer Zeichnungen, nehmlich das Radieren, und überließen den Grabstichel denjenigen, die sich ihn zum ausschließlichen Werkzeug erkoren hatten. So ward die Kupferstecherkunst eine selbstständige Kunstgattung.

Anhang.

Zunächst zeichneten sich nach Goltzius darin aus sein Stiefsohn und Schüler Jacob Matham, geb. zu Harlem 1571, gestorben daselbst 1631, welcher mit vieler Gewandtheit und Sicherheit den Grabstichel in der Weise des Meisters handhabte. Man zählt 247 Blätter von ihm. Zu seinen besten gehört die Kreuztragung nach Dürer, die Anbetung der Könige nach F. Zucchero, der Parnaß nach Rafael, die große Cebestafel oder der Lauf des Menschen von der Jugend bis ins Alter.

J. Matham.

Ein andrer Schüler von Goltzius ist Jan Müller aus Amsterdam, der von 1589 bis 1625 thätig war. Er übertraf an Kühnheit und vielleicht selbst an Geschicklichkeit seinen Meister, indem es ihm gelang mit nur zwei (höchst selten drei) Strichlagen die kräftigste Wirkung hervorzubringen und demselben Schnitt die verschiedensten Richtungen und Abstufungen zu geben. Dabei erscheint die Ausführung so leicht und ungezwungen, als sei sie nur des Grabstichels Verdienst und ein Jeder könne sie sich aneignen. Er widmete seine Kunst vornehmlich den Künstlern seiner Zeit, namentlich B. Spranger (Perseus, der sich waffnen läßt, um Andromeda zu befreien; die Flucht der Künste vor den Türken; Loth und seine Töchter; Bellona führt die Kaiserlichen zum Sieg über die Türken ꝛc.); Abr. Bloemaert (Erweckung des Lazarus); C. Cornelis (die Parzen, der Tod Abels, der Kampf des Ulysses und Irus ꝛc.); als sein Meisterwerk gelten die drei Blätter vom Raub der Sabinerin nach einer modellierten Gruppe von A. de Vries. Er hat vortreffliche Bildnisse nach Mireveldt gestochen, sowie diejenigen der beiden Wiedertäufer Johann von Leyden und Knipperdolling. Im Ganzen zählt man 87 Blätter von ihm.

J. Müller.

Jacob de Gheyn der Aeltere, geb. zu Antwerpen 1565, gest. 1615, auch ein Schüler von Goltzius, widmete

J. de Gheyn d. Ae.

Anhang. sich ebenfalls den lebenden Künstlern, namentlich van Mander, van Broeck rc., doch erlangte er nicht so großen Ruhm, als sein Schüler

J. Saenredam. Johann Saenredam aus Zaandam in Nordholland, geb. 1565, gest. in Assendelft 1607, einer der größten Kupferstecher seiner Zeit. Er ahmte die Manier des Goltzius zum Verwechseln nach, wie er denn auch mancherlei nach dessen Zeichnungen gestochen hat, z. B. die Fresken des Polidoro da Caravaggio aus der Mythe und der römischen Geschichte, womit einige Häuser in Rom außen bemalt waren. Außerdem hat Saenredam freilich großentheils nur die Werke seiner als schöpferische Künstler wenig bedeutenden holländischen Zeitgenossen, namentlich die von A. Bloemaert, Cornelis von Harlem, H. Goltzius gestochen. Man zählt mit Sicherheit 116 Blätter seiner Hand.

Neben diesen Meistern des kupferstecherischen Virtuosenthums gab es aber immer noch einige rühmliche Talente, welche die Ueberlieferung der alten Schule aufrecht zu halten bemüht waren und sich durch den blendenden Glanz des Vortrags von Goltzius und seinen Schülern nicht beirren, noch von der einfachen und Wahrheit suchenden Auffassung ihres Gegenstandes abbringen ließen. Dies waren vor

A., H. u. J. Wierx. Allen die Gebrüder Wierx aus Amsterdam, Anton, geb. 1552, Hieronymus, der geschickteste unter ihnen, geb. 1551 (arbeitete noch 1608) und Johann, geb. 1550. Ihr Vorbild war Albrecht Dürer, den sie mit Treue, Fleiß und sichtlicher Verehrung copierten und nachahmten. Dabei freilich arbeiteten sie vornehmlich nach den Zeichnungen und Bildern ihrer Zeitgenossen M. de Vos, Otto Venius, Gilles Mostaert u. A. und nur hie und da nach Heemskerk, Mabuse und einigen ältern Meistern. Hieronymus

erreichte eine große Vollkommenheit in Copien nach Albrecht Dürer, deren man 35 kennt; sein Gesammtwerk aber beläuft sich auf 400 Blätter. Besonders schöne Bildnisse lieferte Johann, in der Zartheit aber des Stichs übertraf Anton seine Brüder.

Anhang.

Eine andre nicht uninteressante Erscheinung auf diesem Gebiet ist der Graf Heinrich von Goudt aus Utrecht, geb. 1585, gest. 1630. Er hatte sichs zur Lebensaufgabe gemacht die eigenthümlichen Lichteffectstücke Elzheimers im Kupferstich nachzubilden, was ihm auch auf eine ganz vorzügliche Weise gelungen ist. Man besitzt sieben derartige Blätter von ihm: Ceres die ihre Tochter sucht (Mond- und Fackelbeleuchtung); Philemon und Baucis (Lampenbeleuchtung); Tobias auf der Reise (Morgenröthe); Tobias geht durchs Wasser (Abendröthe); die Flucht nach Aegypten (Mond- und Feuerbeleuchtung); Aurora (Morgenröthe); die Enthauptung des Johannes (Fackelbeleuchtung).

H. von Goudt.

Wieder eine andre Gruppe bildet die Familie Sadeler, Johann Sadeler, geb. zu Brüssel 1550, gest. zu Venedig 1610; Rafael Sadeler, sein Bruder, geb. 1555, auch zu Venedig gest. 1616, und dessen Sohn Rafael; endlich der bedeutendste von ihnen, ihr Neffe Egidius Sadeler, geb. zu Antwerpen 1570, gest. 1629. Dieser, der von Kaiser Rudolf II. nach Prag berufen wurde, schließt sich ganz an die damals dort herrschende Kunstweise an, und widmete seinen Grabstichel besonders seinen berühmten Zeit- und Kunstgenossen, Spranger, P. Candid, H. van Achen, Chr. Schwarz u. s. w., auch den von diesen besonders hochgehaltenen italienischen Meistern, Tintoretto, Baroccio, Palma giov. u. A. Er verband mit einer sehr manierierten, übertriebenen Zeichnung eine sehr große tech-

J. R. u. E. Sadeler.

 nische Geschicklichkeit, Keckheit, Kraft und einen glänzenden Vortrag. Er hat 231, Rafael 144, Johann 185 Blätter hinterlassen.

Diese und ähnliche Bemühungen hatten, wie gesagt, die Kupferstecherkunst zu einer selbstständigen Kunstgattung gemacht, und zwar zu einer solchen, in welcher ohne eine große Virtuosität nicht viel Geltung zu erlangen war. Hiermit aber war den Malern, die sich sonst zur Vervielfältigung ihrer Werke nebenbei auf das Kupferstechen verlegt, der Grabstichel aus der Hand genommen, zu dessen Führung nun ein besonderes Talent und ein ausschließliches Studium gehörte. Dagegen kam ihnen die von A. Dürer erfundene Kunst des Radierens, durch welche die mit der Nadel auf eine mit Deckfirniß überzogene Kupferplatte eingeritzte Zeichnung mittelst Scheidewasser eingeätzt wird, sehr zu Statten, und indem sie sich derselben für ihre Zwecke fast ausschließlich bedienten, bildeten sie dieselbe zu einer großen Vollkommenheit aus. Da sie der Kunst des Zeichnens viel näher steht als der Stich, ja eigentlich nur eine Art derselben ist und somit das unmittelbare Gefühl des Künstlers ausdrücken kann, ward sie von Vielen mit Lust und Vorliebe ergriffen und wir verdanken ihr eine Einsicht in die Studienhefte und Mappen der Künstler, die wir auf einem andern Wege nie erlangt haben würden. Damit war auch eine wirkliche Scheidung dieser beiden verwandten Kunstgattungen herbeigeführt, so wenigstens, daß eine jede von einer eignen Seite her ihre Vervollkommnung erfuhr; wenn auch zugleich zwischen beiden eine vermittelnde Gattung entstand, bei welcher Radiernadel, Grabstichel und kalte Nadel gemeinschaftlich das Werk ausführen.

Fast alle im zweiten Zeitraum aufgeführten Maler

haben sich dieser Kunst des Radierens bedient, um Zeichnungen von sich zu vervielfältigen. Vor Allen ist es auch hier P. P. Rubens, der den Anstoß gab, eine leichte Methode der Ausführung erfand, und in frei, fest und geistvoll radierten Blättern zeigte, wie der Kunstfreund auf diesem Wege ohne große Unkosten in den Besitz von Original-Handschriften des Künstlers kommen könne. Man nennt 7 eigenhändige Radierungen von ihm, von denen ein h. Franz und die h. Katharina, welche S. 96 in Copie mitgetheilt worden, die vorzüglichsten und seltensten sind. — A. van Dyck wandte die neue Kunst vornehmlich auf Bildnisse an, deren man 15 aufzählt, darunter sein eignes und das von Ph. Leroy als die kostbarsten. Doch hat er auch ein Ecce homo, eine Pietà und eine heil. Familie radiert.

Anhang. Rubens. v. Dyck.

Der eigentliche Meister aber im Radieren ist P. Rembrandt. Mehr oder weniger hatte man vor ihm noch die Manier des Kupferstichs und seine Strichlagen beibehalten. Dem überall auf geschlossene, malerische Wirkung hinarbeitenden Rembrandt entsprach diese Weise durchaus nicht und er suchte nun durch möglichst viele, grobe und feine, scheinbar ganz willkührliche, oft im Zickzack geführte Strichlagen die Abstufungen vom höchsten Licht in das tiefste Dunkel zu gewinnen, benutzte dabei gelegentlich die zufälligen Rauheiten der Platte, oder arbeitete mit der kalten Nadel nach, so daß er auf einem durchaus neuen Wege eine bewundernswürdige Kraft des Helldunkels erreichte und nebenbei dem Künstler die größtmögliche Freiheit des Zeichnens wahrte, so daß er sich in seiner Eigenthümlichkeit bis in die kleinsten Züge und bis zum Absonderlichen vollkommen aussprechen konnte. Das außerordentliche Wohlgefallen, mit welchem die Radierungen Rem-

Rembrandt.

 brandts überall aufgenommen wurden, reizte zu vielfältiger Nachahmung und noch mehr zum Copieren seiner Blätter, worin Einige eine solche Gewandtheit erlangten, daß Sammler häufig an ganz äußerliche Merkmale der Originalität sich halten müssen, um vor Täuschung sicher zu sein.

Man zählt bisjetzt 377 Original-Radierungen von Rembrandt; darunter 134 Bildnisse bekannter und unbekannter Personen. Vierunddreißigmal hat er sein eigenes Bildniß radiert in verschiedenen Lebensaltern, Trachten, Stellungen, Beschäftigungen und Mienen. Zu den schönsten rechnet man jenes Blatt vom Jahr 1648, auf welchem er sich zeichnend abgebildet hat. Die am meisten geschätzten andern Bildnisse sind: Dr. Faustus, der Maler Jan Asselyn, der Banquier Utenbogaerd, der Arzt Pieter van Toll, der Bürgermeister Jan Six von 1647 (das schönste Exemplar in der k. k. Bibliothek in Wien, wo es mit 500 Fl. bezahlt worden). Unter den unbekannten Bildnissen ist ein Mann mit einer Halskette nebst Kreuz, in der Rechten eine Feder, die Linke auf ein Buch gestützt, vom Jahre 1641, besonders hervorzuheben; ferner eine jugendliche männliche Halbfigur von vorn mit der nicht ganz ausgeschriebenen Jahrzahl 164..

Funfzehn Blätter enthalten Gegenstände aus dem Alten, dreiundfunfzig deren aus dem Neuen Testament, woran sich noch neun aus der Heiligengeschichte reihen. Zu den am höchsten geschätzten gehören: die Verkündigung der Hirten, Nachtstück; die Predigt Christi in einem Hause, („die kleine Tombe"); der Zinsgroschen; Christus und die Verkäufer im Tempel; die (große) Erweckung des Lazarus; die Heilung des Lahmen (das s. g. Hundert-Gulden-Blatt); Christus vor Pilatus, mit der Jahrzahl 1655, und die

Kreuzigung Christi und der Schächer, 1653; der h. Hieronymus von 1654, und derselbe von 1634, und noch einige Mal, wobei ein Blatt ist, das an denselben Heiligen in der Landschaft von A. Dürer erinnert. Rembrandt hat auch mehre seiner mythologischen und allegorischen Compositionen radiert; als besonders werthvoll gelten: Jupiter und Antiope; die Jugend, vom Tode überrascht, von 1635; rc. Dem Genre gehören 82 Blätter an, darunter sehr viel Häßliches und Unanständiges zu finden ist. Unter den sieben Radierungen von Jagden und Thieren hat „die Schnecke" den höchsten Geldwerth; ganz besonders reizend sind seine Landschaften, davon man funfzig Blätter kennt. Leicht, frei und eigenthümlich in der Behandlung sind sie alle; vorzüglich werthvoll aber „die Brücke des Six"; die Landschaft mit den drei Bäumen; die Landschaft mit dem Milchmanne; die Landschaft mit den drei Strohhütten; diejenige mit dem viereckten Thurme; eine andre mit einer Thurmruine; die Strohhütte und der Heuschober; der Obelisk; die Strohhütte am Canal; die Mühle; die Landschaft mit einer Kuh, die (rechts) aus einem Canal säuft. Außerdem hat man noch zwölf Blätter mit bloßen Studien aufgezählt.

Anhang.

Nachahmer Rembrandts.

Die Zahl der Nachahmer von Rembrandts Radierungen ist noch viel größer als derer seiner Gemälde, und reicht von seinen unmittelbaren Schülern bis in unsre Tage. Am täuschendsten wurde er copiert von F. Basan (gest. 1797); J. Hazard (gest. 1787); S. Savry, einem Zeitgenossen Rembrandts, rc.

Teniers.

Von beiden Teniers weiß man, daß sie sich der Radiernadel oft und gern bedient haben. Man zählt 52 Blätter ihrer Hand mit Scenen aus dem Bauernleben, einer Versuchung des h. Antonius und dergl.; doch ist

Anhang. man nicht ganz sicher über die Aechtheit von allen, da C. Boel und F. Wyngaerde sie täuschend copiert haben.

A. v. Ostade. Ausgezeichnet schön und geistreich hat Adr. van Ostade in Kupfer radiert, und das feine Gefühl seines Pinsels ganz auf die Nadel übergetragen. Es gibt 55 Blätter, die ihm mit Bestimmtheit zugeschrieben werden, von denen als die vorzüglichsten gelten: der Charlatan von 1648; der Tanz im Wirthshaus; Zechende Bauern im Wirthshaus; das Tischgebet; die Scheune von 1647; das Schweineschlachten, ein Nachtstück; der Maler vor der Staffelei; die Schule; der Leiermann; der Schuhflicker in seiner Bude; die Spinnerin.

N. Berghem. Sehr leicht, dabei aber sehr ausführlich radierte Nicolaus Berghem; er legte in seinen Blättern mehr Nachdruck auf die Thiere und Figuren, als auf die umgebende Landschaft, während in seinen Gemälden jedem Theil die gleiche Aufmerksamkeit gewidmet und grade die Landschaft häufig von überwiegendem Reiz ist. Er soll an 300 Blätter radiert haben. Zu den vorzüglichsten gehören: die saufende Kuh; die pissende Kuh; die drei ruhenden Kühe; der Dudelsackpfeifer (genannt „der Diamant" wegen seines hohen Kunstwerthes); die Rückkehr vom Felde (ein Mann auf einem Esel).

A. v. de Velde. Weiter noch in der Bezeichnung des eigenthümlichen Charakters der Thiere, der Schönheit und des Ausdrucks der Formen, Muskeln, Glieder, des Felles 2c., dazu in der Klarheit und Kraft des Helldunkels, wie im Geschmack der Behandlung ge[illegible] Adrian van de Velde in seinen radierten Blättern, namentlich dem schlafenden Hirten bei der sitzenden Frau, die mit dem Hunde spielt; den 5 Blättern des weidenden Viehs und 10 dergleichen mit verschiedenen Thieren.

Vortreffliche Radierungen dieser Art besitzen wir auch von der Hand Carl du Jardin's, deren Bartsch 52 aufzählt, und davon „der große Stein mit der Quelle", die Maulesel, die ruhende Schaf- und Ziegenheerde, die Kuh und das Kalb; sodann das Bildniß des Dichters de Vos die geschätztesten sind.

Anhang. C. du Jardin.

Wiederum ganz Außerordentliches leistete Paul Potter und seine radierten Thierstücke gehören zu den schönsten und reizvollsten Leistungen der Radiernadel. Durch eine eigenthümliche Strichlage von ganz kurzen, nur in den Schattenmassen verlängerten Strichen wußte er Haut und Fell getreulich nachzumachen, und mit ganz besondrer Vollkommenheit Pflanzen, Gräser und sonstige Vegetabilien wiederzugeben. Man kennt 27 Blätter seiner Hand, darunter 8 Blätter Ochsen und Kühe, 5 Blätter Pferde, eine liegende Kuh, ein bei einem Baume sitzender Affe, ein Kuhkopf, ein halbes Pferd; das friesländische Pferd; die Schindmäre; der Kuhhirt mit den Kühen am Hügel.

P. Potter.

Unter den Landschaftsmalern hat sich vornehmlich Everdingen viel mit Radierungen abgegeben, und viele Studien aus seiner Zeichenmappe sind uns auf diesem Wege erhalten, denen man den Maler der wilden Wasserstürze und hohen Felswände nicht leicht ansieht. Sie zeichnen sich weniger durch die Feinheit der Nadel, als durch das überraschende Naturgefühl aus, das selbst aus den etwas groben Strichen spricht. Bartsch beschreibt 162 Blätter von ihm, von denen häufig mehre eine zusammenhängende Folge bilden. In 57 Blättern illustrierte er den Reinecke Vos des Heinrich von Alcmaer, jedoch in geschabter Manier.

Everdingen.

Jacob Ruysdael hat nur etwa 10 Blätter radiert, die übrigens sehr hoch geschätzt werden, obschon eine gewisse

J. Ruysdael.

Anhang. Unbeholfenheit in Führung der Nadel daran unverkennbar ist; namentlich: die Reisenden in einer Landschaft mit einem Walde, der von einem Fluß durchschnitten wird; die drei Eichen auf einem Hügel mit der Jahrzahl 1649; das Kornfeld; eine Landschaft mit einem quer durch das Dorf gehenden Fluß, von 1646, und eine Landschaft mit einer großen Eiche und zwei andern Bäumen an einem Sumpfe.

A. Waterloo. Den Gipfel aber in der Kunst, Landschaften zu radieren, erreichte Anton Waterloo, der es auch vorzog mehr mit der Nadel als mittelst des Pinsels sich auszusprechen. Er handhabte aber die Nadel, als wäre sie der Pinsel, und gab mit ihr seinen Laubgruppen den Schein der Farbe, Durchsichtigkeit und selbst der zitternden Bewegung. Ihm gelang mehr als Einem vor ihm der sanfte Silberton des Ganzen und die wohlthuende Harmonie aller Theile mit ihrer deutlichen Abstufung. Bartsch beschreibt 136 Blätter, davon als Hauptwerke gelten: die große Mühle; sodann eine Folge von 12 Landschaften: der Platz vor dem Wirthshaus, die Ruinen einer italienischen Stadt, die beiden Brücken, die ruhenden Reisenden, die große Allee, der Thorweg zwischen den Hütten, die beiden steinernen Brücken, die Heerde an der steinernen Brücke, die kleine Mühle im Gehölze; der Falkenier und der Jäger, die zwei Jäger unter den Bäumen, die Waldspitze und das Dorf auf der Anhöhe.

A. u. J. Both. Nicht minder ausgezeichnet sind die Radierungen von Andreas und Johann Both. Von erstrem haben wir eine Anzahl Genrestücke im Geschmack von Ostade; von letztrem vortreffliche Landschaften, namentlich aus Italien, Gegenden von Rom, Tivoli, der Mark Ancona rc. Hermann van Swanevelt ist wegen der Eigenthümlichkeit und des großen Geschicks, womit er die Radiernadel und

H. v. Swanevelt.

den Grabstichel führte, um den Charakter des Laubwerks zu geben, und in seine landschaftlichen Zeichnungen Haltung zu bringen, ganz besonders hervorzuheben. Bei einer gewissen Einförmigkeit der Manier (seine Laubblätter sind fast nur kleine an beiden Enden ein wenig gebogene Striche) hat er doch viel Abwechslung sowohl durch die Wahl der Gegenstände, als durch die Darstellung. Bartsch beschreibt 116 Blätter von ihm; sie sind meist im italienischen Geschmack gehalten und haben häufig historische Staffage.

Anhang.

Außer den hier genannten Künstlern haben noch viele andere Vortreffliches in der Kunst des Radierens geleistet, nur meistens mit geringerer Anzahl der Blätter; wieder Andre aber haben sich durch weniger gelungene Arbeiten ausgezeichnet, wie z. B. P. v. d. Laar, v. d. Kabel rc. Zugleich wurde auch eine andre Art das Kupfer zum Abdruck zu bearbeiten erfunden, welche bald (namentlich in England) große Verbreitung fand. Der Schatten wird in dieser Manier nicht durch Striche oder Punkte, sondern durch ein Rauhmachen vermittelst eines wiegenartigen Instrumentes, das Licht aber durch Schaben mit einem Eisen hervorgebracht. Der Erfinder dieser, unter dem Namen der „geschabten Manier, Schwarzkunst oder Aqua tinta“ bekannten Methode ist ein hessischer Obristlieutenant, Ludwig Siegen, der 1643 das Bildniß der Landgräfin Amalia Elisabeth als erste Probe herausgab. Er lehrte die neue Kunst dem Landgrafen Ruprecht von der Pfalz, der sie in England einführte. In Deutschland hat sie zu bedeutenden Erfolgen nicht geführt, vornehmlich wohl, weil man damit zwar Weichheit und Effect erreichen, nicht aber Form und Charakter bestimmt ausdrücken kann.

Ludwig Siegen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß ein bedeutender Maler einen bedeutenden Einfluß auf die Kupferstecher

Anhang. seiner Zeit übt, schon darum, weil sie sichs werden angelegen sein lassen, seine von den Zeitgenossen geschätzten Werke mit ihren Mitteln zu vervielfältigen und also seine Art zu zeichnen sich anzueignen. Wäre demnach auch Rubens nicht Schöpfer und Wiederhersteller der Kunst in all ihren Gattungen gewesen, wie er es doch wirklich war, so mußte seine hervorragende Thätigkeit als Maler an den Kupferstechern seiner Zeit in ebenso nachdrücklicher als eigenthümlicher Weise sichtbar werden.

An der Spitze der so von Rubens gegründeten Kupferstecherschule standen drei Künstler von fast gleicher Auszeichnung; Vorstermann, Pontius und Bolswert, die man mit vollem Recht seine Apostel nennen könnte, die treuen Uebersetzer und Dolmetscher seiner Kunst für die ganze Welt.

L. Vorstermann. Lucas Vorstermann aus Antwerpen, geb. 1578 (Todesjahr unbekannt), erscheint geradezu wie ein Doppelgänger von Rubens' Kunst; so genau folgt er ihm im Umriß, in der Modellierung, in der Art die Carnation zu bezeichnen, ihre Weichheit, ihre Fülle, die Licht- und Glanzwirkungen, die Stoffe. Er malt gleichsam mit dem Grabstichel, den er mit der Leichtigkeit handhabt, als wär' er die Nadel, und weiß damit den Druck des Pinsels, ob markig und tief, ob leicht und flüchtig wiederzugeben. Seine größte Thätigkeit widmete er den Werken von Rubens; doch stach er auch vieles (namentlich über 70 Bildnisse) nach van Dyck, Einiges nach Rafael, Tizian, den Caracci's u. A. Man hat 132 Blätter von ihm; darunter nach Rubens die berühmte Kreuzabnahme (1620), die Amazonenschlacht (1623) aus 6 zusammengefügten Blättern bestehend; den Fall der bösen Engel (1621); die Anbetung der Könige (1620 mit der Zueignung an Erzherzog

Albrecht); denselben Gegenstand in andrer Weise (1621 mit der Zueignung an Maximilian van Bayern); die Anbetung der Hirten (1620 mit der Zueignung an den Kanzler P. Pecquet); dasselbe anders (1620 mit der Zueignung an P. Venius); die Rückkehr der heil. Familie aus Aegypten (1620); die heil. Familie mit der H. Anna (1620); Loth und seine Töchter (1620); den Zinsgroschen (1621); Susanna im Bade (1620); das Martyrium des H. Laurentius (1621).

Anhang.

Paul Pontius aus Antwerpen, geb. 1596 (Todesjahr unbekannt), eiferte Vorstermann in allen Stücken nach und erreichte ihn in vielen. Auch er arbeitete vornehmlich nach van Dyck und Rubens. Seine Blätter belaufen sich auf 110; als die vorzüglichsten gelten: die Königin Tomyris mit dem Haupte des Cyrus (1630); der H. Rochus und Christus (1626); der bethlemitische Kindermord (1653); die Darstellung im Tempel (1638); die Kreuztragung (zweimal, das Blatt von 1632 ist nicht das Hauptblatt); Christus am Kreuz (genannt „der Faustkampf", weil ein Engel darauf gegen den Teufel die Faust ballt, 1631); eine Pietà (1628); die Ausgießung des h. Geistes (1627; das Bild in München); das Altarbild aus des Rubens Grabcapelle; und viele Bildnisse (z. B. Rubens, Philipp IV. und Elisabeth von Spanien 2c. sämmtlich nach Gemälden von Rubens).

P. Pontius.

Schelte a. Bolswert, geb. zu Bolswert 1586 (Todesjahr unbekannt), hatte außer den Vorzügen seiner eben angeführten Kunstgenossen noch den eines besonders glänzenden und kräftigen Vortrags; auch umfaßte er einen größern Kreis von Gegenständen, hielt sich aber auch vornehmlich an Rubens. Als seine vorzüglichsten Blätter gelten: die ehrne Schlange; die Löwenjagd; die Bekehrung Pauli;

Schelte a. Bolswert.

Anhang. eine Landschaft mit Philemon und Baucis; eine andre mit Meleager und Atalanta; eine dritte mit Aeneas im Sturm; eine vierte mit dem verlornen Sohn ꝛc.; die Auferstehung Christi (im Museum zu Antwerpen) sämmtlich nach Rubens; ferner nach van Dyck: der Engeltanz (j. in England); die Kreuzaufrichtung; die Dornenkrönung (in Berlin); die Kreuzigung (in S. Michel zu Gent).

P. Soutmann. Ganz in derselben Richtung, mit gleichem Glück und gleicher Auszeichnung arbeitete P. Soutmann aus Harlem, geb. 1580 (Todesjahr unbekannt). Er war der erste, welcher die Radiernadel mit dem Grabstichel verband und dadurch eine überaus kräftige, malerische Wirkung erreichte. Seine Stiche nach Rubens zeichnen sich durch Treue der Zeichnung und charaktervolle Behandlung aus; namentlich: die Niederlage des Senacherib (in München); die Löwenjagd; die Schweinsjagd; eine andere dergl.; die Nilpferdjagd; die Wolfs- und Fuchsjagd; das Bacchanal; Venus aus dem Meere steigend; der wunderbare Fischzug; der Raub der Proserpina; und das Leonardo'sche Abendmahl nach einer Zeichnung von Rubens.

J. Suyderhoef. Ein sehr talentvoller Schüler von Soutmann war Jonas Suyderhoef aus Leyden, geb. 1613 (Todesjahr unbekannt); weniger streng in der Zeichnung hat er doch Charakter und Haltung des Originals immer vortrefflich wiedergegeben. Sein Hauptblatt ist der Abschluß der Friedenspräliminarien zu Münster 1648 nach Terburg. Ausgezeichnet ferner sind: die Amsterdamer Bürgermeister nach T. Keyser; der Sturz der Verdammten durch S. Michael nach Rubens (in München); zwei Bacchanale nach demselben; das große Messergefecht in der Schenke nach A. van Ostade; ein Bauerntanz und vieles andere nach demselben; mehre Bildnisse nach Rembrandt, F. Hals, Mierevelt, Honthorst ꝛc.

Zu noch größerem Ruhme gelangte ein andrer Schü- ler Soutmanns, Cornelius Visscher, angeblich aus Harlem, geb. 1610, gest. zu Amsterdam 1670. In aller Weise ausgezeichnet war er doch vor allem unübertrefflich in der Nachbildung der Werke des A. v. Ostade, dessen Helldunkel er unvergleichlich wiedergab. Watelet sagt von ihm: „Es ist unmöglich mit dem Grabstichel und der Na- del besser zu malen, besser diese beiden Werkzeuge zu ver- einigen, sie herzhafter mit einander abwechseln zu lassen, mit dem reinen Grabstichel besser die malerische Leichtigkeit der Nadel nachzuahmen;" und Bartsch schreibt von ihm: „Dieser vortreffliche Künstler hinterließ uns eine bedeutende Zahl von Kupferstichen, die er mit dem reinlichsten, feste- sten und angenehmsten Grabstichel auf eine höchst male- rische, geistreiche und geschmackvolle Weise, zuweilen in Beimischung einer kunstvollen und mit Gefühl geführten Radiernadel ausgeführt hat." Die Zahl der von ihm be- kannten, unzweifelhaften Blätter beläuft sich auf 179, dar- unter 101 Bildnisse meist nach eignen Zeichnungen. Kirch- liche und biblische Gegenstände hat er mehre nach Rubens (das jüngste Gericht), Bassano, Tintoretto; weltliche histo- rische Gegenstände auch nach Rubens gestochen (z. B. Ulysses erkennt den Achilles unter den Töchtern des Lykomedes); nach J. Oven (Carl Gustav v. Schweden und seine Ge- mahlin Hedwig Eleonora werden von einem glänzenden Gefolge von Herren und Damen zum hochzeitlichen Bette geführt), u. s. w. Seine Hauptstärke indeß liegt in den Genrebildern und Landschaften. Das berühmteste Blatt ist die holländische Waffelkuchenbäckerin („la Fricasseuse") vor dem Kamin, daneben ein Alter der sich seine Pfeife an- zündet und auf dem Stuhl ein Knabe, beide dem Schlei- chen einer Katze zusehend, während durchs Fenster ein Mann

Anhang. C. Visscher.

Anhang mit dem jungen Mädchen hinter dem Alten zu correspondieren scheint. Ein zweites Blatt ist der Rattenfänger, und beide sind von C. Visschers eigner Composition. Nach Ostade hat er gestochen: den Leyermann, von fünf Kindern umgeben; eine holländische Bauernstube mit sechs Bauern, welche Schlittschuh gelaufen zu haben scheinen; eine Bauern-Trinkstube mit zwei Männern und einer Frau; einen Mann und ein halbtrunkenes Weib; einen Bauer der Geige spielt und dazu den Bierkrug zwischen den Beinen hält; ferner nach Brower den Dorfchirurg; Verschiedenes nach P. Laar, Berghem u. A. Zu seinen seltensten und theuersten Blättern gehört „die große Katze" und „die kleine Katze."

Nach dieser Zeit beginnt eine neue Epoche der Kupferstecherkunst; hervorgerufen durch die bewundernswürdigen Leistungen eines französischen Kupferstechers Anton Masson, welcher die Geschicklichkeit erlangte, das Stoffliche seiner Gegenstände mit der überraschendsten Natürlichkeit wiederzugeben, so daß man in seinen Bildnissen die Lockerheit der Haare zu sehen, die Weichheit und den Fettglanz der Haut, zu fühlen vermeint. Wolle, Leinen, Sammt, Seide und Pelz, Leder mit und ohne Glanz, Holz und Metall und was nur Materie heißt unterschied und bezeichnete sein Grabstichel zur Täuschung, wobei natürlich auf den Licht- und Schatten-Unterschied heller oder dunkler gefärbter Gegenstände einige Rücksicht genommen wurde. Obwohl nun viele und höchst bedeutende Talente in diesen Schranken sich hielten, so lag der Uebergang zur Nachahmung der wirklichen Farbe im Kupferstich zu nahe, um nicht gemacht zu werden. Diese Aufgabe wurde durch zwei höchstausgezeichnete französische Künstler gelöst, durch Jacques Beauvarlet, geb. 1737 zu Abbeville, und Jacques Balechou von Arles, geb. 1715. Alles aber was früher

schon der Niederländer Goltzius in Bezug auf Technik des Stechens, was alsdann die Franzosen Masson in der Nachahmung des Stoffs, Beauvarlet und Balechou in Betreff der Farbe erreicht hatten, fand seine Vereinigung und Vollendung in den überraschenden, unübertrefflichen, ja gradezu wunderbaren Leistungen eines deutschen Meisters. Gerard Edelinck aus Antwerpen, geb. 1640, wandte sich frühzeitig zu Poilly nach Paris, wo er lebte und auch 1707 starb. Er erreichte die höchstmögliche Fertigkeit im Gebrauch des Grabstichels, und alle sonst getrennten Vorzüge seiner Kunstgenossen sind in ihm vereinigt, und alle angewandten Kunstmittel stehen bei ihm in voller Harmonie, so daß weder der Umriß über die Modellierung hervorragt, noch die Nachahmung des Stofflichen den geistigen Gehalt beeinträchtigt, daß über der Virtuosität des Vortrags der Charakter des Vorgetragnen nicht verloren geht, und Farbe nicht weiter verfolgt ist, als es ohne Gefahr für die Form geschehen konnte. Während aber die Kupferstecherkunst in seinem Talent ihre Vollendung feiert, bleibt es zu beklagen, daß die ihm gestellten Aufgaben demselben größtentheils unangemessen, ja oft seiner unwürdig sind, und daß seine herrlichen und einzigen Kräfte an die Darstellung von unendlich viel Nichtigem, Falschem und Langweiligem gesetzt worden. Man kennt 420 Blätter von ihm, meistens in großem Format. Unter den Bildnissen ist das der Madame Helyot das berühmteste; daran reiht sich das des Bildhauers Martin von der Baugart; des Philipp von Champagne; des Carl le Brün; ferner des Bischofs Hoetius, Jacques Blomhard, Friedrich Leonard, Peter Carracy, Jul. Hardouin Mansard, des Cardinals Cäsar d'Estrées, Jul. Paul de Lionne, Charles d'Hozier und das eines Lautenspielers. Nach C. le Brün stach Edelinck die drei Heiligen Carl,

Anhang.

G. Edelinck.

Anhang. Ludwig und Magdalena (letztre das Bildniß der La Vallière); das Kreuz von Engeln umgeben, und ein Blatt aus den Thaten Alexanders (das Zelt des Darius). Auch nach Champagne hat Edelinck einige historische Blätter gestochen; seine vorzüglichsten Arbeiten aber in diesem Fach sind das Reitergefecht des Leonardo da Vinci (als Carton ehedem im Palazzo vecchio zu Florenz) und eine heilige Familie nach Rafael. Unglaubliche Kunst hat er an jene Blätter verschwendet, die man „Thesen" nennt, allegorische Darstellungen um eingerahmte Bildnisse, z. B. Ludwig XIV. auf einem Triumphwagen von den vier Evangelisten gezogen, die Ausrottung des Calvinismus genannt; oder dasselbe Bildniß, in der Hand der Religion u. a. m.

In Deutschland regte sich wenig mehr von wahrhafter Kunst. Ausgezeichnet erscheint indessen doch ein Mann, der fast ebenso durch seine widrigen Schicksale wie durch sein Talent die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dies war Wenzeslaus Hollar von Prachna (auch von Lewengrun und Bareyt genannt), geb. zu Prag 1607, gest. in London 1677, ursprünglich Rechtsgelehrter, ward aber — als Sohn eines Anhängers Friedrichs von der Pfalz nach der Schlacht am weißen Berge exiliert und seines Vermögens beraubt — Künstler. Er war in Prag von Matthias Merian im Radieren unterichtet worden und ging nun zu weitrer Ausbildung zu ihm nach Frankfurt a. M., übertraf ihn sehr bald und wurde einer der ersten Kupferstecher seiner Zeit. Er ging nach England und wurde der Gründer der englischen Kupferstecherschule, vornehmlich unterstützt von dem kunstliebenden Grafen von Arundel, für welchen er auf einer Reise durch Deutschland, auf der er ihn begleitete, eine große Menge Abbildungen gezeichnet hatte. Als Anhänger des Königs, und dankbarer Freund des

W. Hollar.

Grafen Arundel ergriff er die Waffen gegen die englische Revolution, gerieth aber in Gefangenschaft (1645). Er wußte zu entkommen und lebte nun in Antwerpen, bis zum Jahr 1652, nach welcher Zeit er sich zur Rückkehr nach England entschloß. Er trat nun in königliche Dienste, verlor aber 1666 in der großen Feuersbrunst zu London all sein Hab und Gut. 1669 ging er im Auftrag des Hofes mit einer Kriegs-Expedition nach Africa, um die Festung Tanger aufzunehmen, erlitt aber dabei unsägliche Fährlichkeiten und ward mit Müh und Noth vor Gefangenschaft und Tod bewahrt. Hollar war unsäglich fleißig; aber obwohl er an 3000 Platten gestochen und seine Verleger durch seine Kunst bereichert hatte, so starb er doch in der bittersten Armuth. Seine Platten sind geätzt und mit der kalten Nadel und dem Grabstichel vollendet. Seine Manier, mit kleinen feinen Strichen zu arbeiten, ist ihm eigenthümlich und nimmt sich besonders gut aus bei Pelzwerk, Fellen, bei Insekten und dergl., die er überaus schön darstellte. Seine Kunst ist so umfangreich, wie man es nicht leicht zum zweiten Male findet; er stach mit derselben Liebe, Leichtigkeit und Vollendung kleine, unbedeutende Dinge, Fliegen, Schmetterlinge, einen todten Maulwurf, Gefäße, Prospecte, wie Bildnisse und die erhabensten historischen Compositionen, ohne im Wesentlichen seine Manier zu ändern, oder nur zu steigern, und befriedigt immer. Ein Hauptblatt von ihm ist ein großer Katzenkopf. Einige besonders bedeutende Arbeiten seiner Hand mögen hier angeführt werden: David vor Saul mit der Harfe (1638); die Königin von Saba (1642), beide nach Holbein; S. Georg nach Dürer (1642); die Enthauptung des Johannes nach Elzheimer (1646); der große Abendmahlskelch nach A. Mantegna (1640); die Kathedrale von Ant-

Anhang. werpen (1646), ebenso die Kathedralen zu Mecheln und Straßburg; verschiedene Ansichten von London, Prag, Cöln und a. Städten. Eine besondre Liebhaberei von ihm waren Müffe von Pelz (6 Blätter von 1646 und 1647) und Insekten (12 Blätter). Ferner das Crucifix, nach van Dyck (1652); Ecce homo! nach Tizian (jetzt in Wien, 1650); der Sohn welcher sich für seinen ehebrecherischen Vater das Auge ausstechen läßt, nach Giul. Romano (1637); Einzug des Böhmenkönigs Friedrich von der Pfalz am 31 October 1619 in Prag; Verkündigung des westfälischen Friedens. Die Bildnisse des Johann Henricus à Craenhals, des Bindo Altoviti nach Tizian, der Tochter Tizians nach diesem, des A. Dürer, und sein eignes. Eine Sammlung von kleinen Landschaften unter dem Titel: Amoenissimae aliquot locorum in diversis Provinciis jacentium Effigies a Wenceslao Hollar Pragensi delineatae et aeri sculptae. Coloniae Agrippinae Anno 1635.

Wiederum brachte Deutschland ein Talent erster Größe in der Kupferstecherkunst hervor und wiederum mußte es Grund und Boden der Entwickelung und Thätigkeit im Ausland suchen. J. G. Wille. Joh. Georg Wille, geb. 1717 in einer Mühle am Diemsberge bei Gießen, war Büchsenmacher und wanderte als solcher nach Straßburg, und dann 1736 mit dem Kupferstecher Schmidt nach Paris. Zuerst stach er nur Verzierungen auf Flinten und Uhrgehäuse, gewann aber bald einen Ruf, so daß die Maler sich um seinen Grabstichel bemühten. Vornehmlich war es H. Rigaud, der ihm eine wirkliche Laufbahn eröffnete, auf welcher er rasch alle Zeit- und Kunstgenossen überholte. Die Revolution zerstörte aber seine Glücksumstände, so daß er unter traurigen Verhältnissen im Jahre 1808 in Paris starb.

Er führte den Grabstichel mit einer Nettigkeit, daß man dadurch unmittelbar an die holländischen Genremaler erinnert würde, wenn er auch nicht ihre Bilder zu seinen Hauptaufgaben gemacht hätte. Bartsch sagt von ihm: „In der Kunst alle Stoffe auf das Täuschendste auszudrücken, hat es vor ihm kein Künstler soweit gebracht als er. Man bewundert den Glanz seiner Metall- und Glasgefäße, seine Pelzwerke, Teppiche und vornehmlich seine Atlaskleider. Sein Talent war vorzüglich geeignet, die Gemälde der Feinmaler, z. B. eines Dow, Mieris, Netscher ꝛc. zu geben." Zu seinen vorzüglichsten Blättern (man zählt im Ganzen 198) gehören: „die herumziehenden Musikanten" und „die gegenseitigen Anerbietungen" von C. W. E. Dietrich; die väterliche Ermahnung nach Terburg (in Berlin); das Familienconcert nach Schalken; der Tod der Cleopatra nach Netscher; eine lesende Alte, eine Wolle haspelnde Alte, und noch eine alte Frau, alle drei nach G. Dow; der Knabe mit den Seifenblasen nach Fr. Mieris; die Köchin nach Metzu; die ihr Geschirr putzende Köchin nach G. Dow ꝛc.

Anhang.

G. F. Schmidt aus Berlin, geb. 1712, gest. daselbst 1775, der oben genannte Reisegefährte Wille's, der in Paris, Petersburg (wo er auf Befehl der Kaiserin Elisabeth eine Kupferstecherschule eingerichtet) und Berlin lebte, gehört zu den ausgezeichnetsten Künstlern seines Fachs. Die ersten Arbeiten, die er in Paris ausführte, die Bildnisse des Grafen Evreux und des Erzbischofs von Cambrai nach Rigaud, begründeten seinen Ruf, so daß er auf ausdrücklichen Befehl des Königs von Frankreich in die Akademie aufgenommen wurde. Auch er verband die Radiernadel mit dem Grabstichel und leistete im Glanz und der malerischen Wirkung des Stichs das Unglaubliche. Er

G. F. Schmidt.

Anhang. verfuhr in seiner Behandlung mit großer Freiheit, so daß er, zumal in der Carnation, häufig die Ordnung der Schraffierungen wechselte, wenn er den Charakter einer Form lebendig wiedergeben wollte. Sein Werk beläuft sich auf 217 Blätter. Er arbeitete mit Vorliebe nach den Gemälden von Rembrandt, z. B. den Prinz von Geldern vor dem Gefängniß seines Vaters (in Berlin); Loth und seine Töchter; Tobias und sein Weib; die jüdische Braut; ihre Mutter; Rembrandts Mutter; diese und andre Blätter, vornehmlich mit der Radiernadel ausgeführt. Zu den Hauptblättern seines Grabstichels gehören: die russische Kaiserin Elisabeth nach Toqué (1761); der Arzt Jac. Monsay (1762); Graf Rosoumowsky nach Toqué (1762); wie er denn überhaupt eine sehr große Anzahl Bildnisse vornehmer Personen aus seiner Zeit gestochen hat. Eine Allegorie mit dem Bildniß der Frau von Brandt nach le Sueur; die Illustrationen der Prachtausgabe der „poesies diverses, Berlin chez C. F. Voss 1760. 4. 33 Blätter.

J. G. v. Müller. Als Wille's hochausgezeichneter Schüler muß auch noch Joh. Gotth. v. Müller aus Bernhausen bei Stuttgart, geb. 1747 gest. 1830, genannt werden, der zu den Vorzügen seines Meisters noch die Kunst fügte, Form und malerischen Ton auf eine ebenso sprechende als gemäßigte Weise mit einander zu verbinden. Er stach viele Bildnisse (Loder nach Tischbein; Ludwig XVI. nach Duplessis; Freih. v. Dalberg nach Tischbein; A. Graff nach seinem Selbstbildniß; L. Leramberg nach Belle; Louise le Brün nach ihrem Selbstbildniß; J. G. Wille nach Greuze, Friedr. Schiller nach Graff (1793) ꝛc. Von historischen Stücken sind zu nennen, die Madonna della Sedia nach Rafael; Alexander und Apelles nach G. Flinck; Loth mit seinen Töchtern nach Honthorst; als sein Hauptblatt gilt die Schlacht

von Bunkershill mit dem Tod des amerikanischen Generals Warren nach J. Trumbull (1798). Im Ganzen hat man 33 Blätter von ihm.

Anhang.

Ein andrer sehr vorzüglicher Schüler von Wille war Jac. Matth. Schmutzer aus Wien, geb. 1733, gest. daselbst in großem Ansehn 1811. Mit Vorliebe verlegte er sich auf die Werke von Rubens und suchte durch eine eigne Methode vor allem den Glanz seines Colorits mit dem Grabstichel wiederzugeben. Er führte damit seine Kunst wieder hinüber auf das Feld der Virtuosität und somit auf Abwege. v. Quandt sagt von ihm: „Wenn schon durch Wille's Stichmanier die runden und ihrer Natur nach weichen Gegenstände einen Metallglanz bekommen, so trieb dies Schmutzer noch viel weiter, so daß alles was er darstellte das Ansehn von poliertem Stahl bekam. Dabei trieb er die Schraffierung und Kraft der Striche bis zur Ausartung, so daß diese dem Auge entgegenspringen und was damit dargestellt werden soll fast vergessen machen.“ Man hat 47 Blätter von ihm, unter denen diejenigen nach Rubens die vorzüglichsten sind: der ungläubige Thomas, Mucius Scävola im Zelte des Porsenna; S. Ambrosius, welcher dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche zu Mailand verwehrt; die Geburt der Venus; Neptun und Thetis (Galerie Schönborn in Wien) und ein Bacchanal (Pal. Pitti in Florenz).

J. M. Schmutzer.

Mit diesem Meister schließt sich die Reihe der Kupferstecher in dem hier behandelten Zeitraum. Mit der neuen Zeit gewinnt auch ihre Kunst eine neue Richtung.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.



